HỢP LƯU

TẬP SAN VĂN HỌC NGHỆ THUẬT BIÊN KHẢO



HỘI HỌA HIỆN ĐẠI VIỆT NAM

Số 10
tháng
4 & 5
năm 1993

HỢP LƯU

TẬP SAN VĂN HỌC NGHỆ THUẬT BIÊN KHẢO

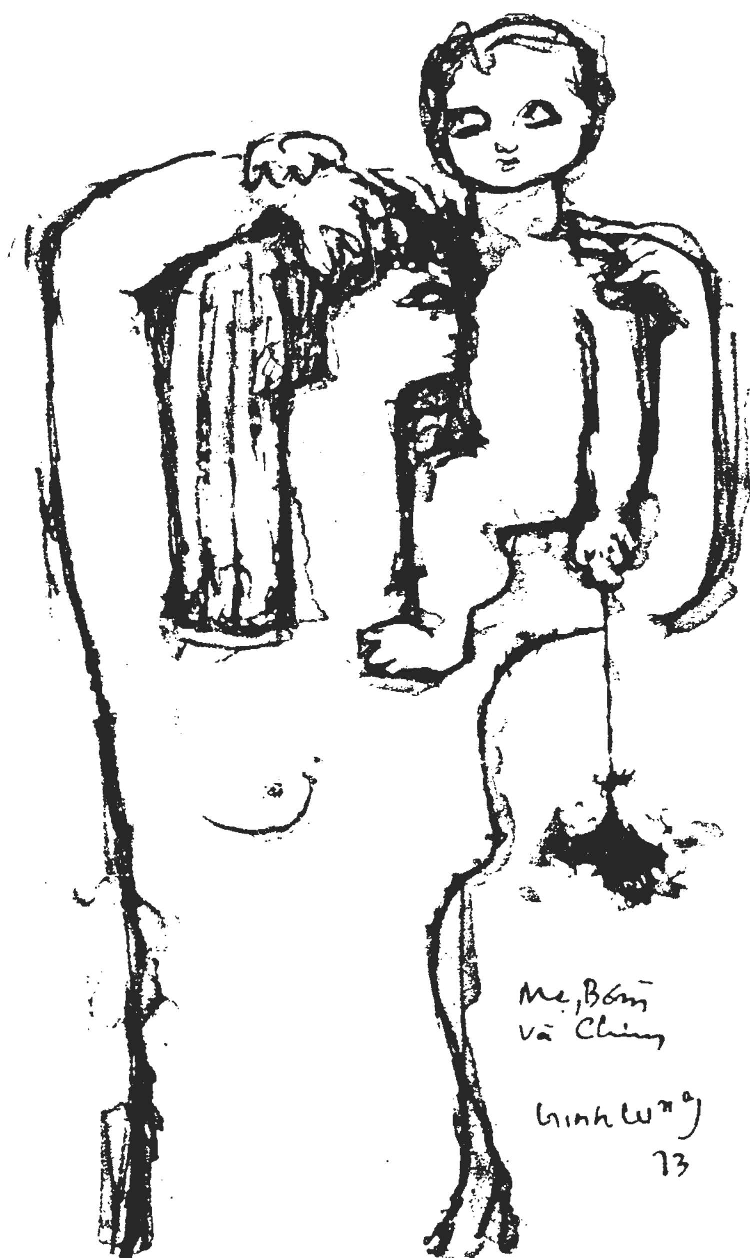
P.O.Box 277, Garden Grove, CA 92642, USA
Telephone và Fax: (714)537-2468

Phát hành hai tháng một kỳ - số 10 tháng 4 & 5, 1993

Đại diện tại Florida:
Triều Hoa Đại, 2835 Cranberry Cir, Middleburg, FL 32068
Tél: (904)282-2419
Đại diện tại Âu Châu:
Mr & Mrs Lê Tất Luyện, 15 Place Souham, 75013 Paris, France
Tél: 45.83.19.12
Đại diện tại Na Uy:
Hoài Mỹ, Olsvikaasen 138, N-5079 Olsvik, Norway
Đại diện tại Canada:
Trân Sa, 12 Denbigh Cres., Toronto, ONT, M3M-2T2, Canada
Tél: (416)652-1384 và (416)398-5916
Hồ Đình Nghiêm, 3360 Barclay, Apt # 10, Montréal PQ. H3S 1K4
Tel: (514)342-8018
Đại diện tại Australia:
Thường Quán, 9 Portsmouth St., Mt Waverly, VIC 3149
Tél: 011-61-3-8071797

*

Số đăng ký tại Quốc Hội Hoa Kỳ: ISSN 1065-9323



HỢP LƯU

Số 10 tháng 4 &5, 1993

Hội Họa Việt Nam Hiện Đại



mục lục



thư tòa soạn

Như đã thông báo từ một số trước, Hợp Lưu số 10 có chủ đề *Hội Họa Việt Nam Hiện Đại.*

Đây là nổ lực của chúng tôi. Suốt nhiều tháng dài, tòa soạn không ngừng tìm kiếm tài liệu, và thư từ điện thoại đến khắp mọi nơi trên thế giới mời văn hữu cộng tác. Đối với độc giả, thiết nghĩ, đã không bỏ công chờ đợi: qua số báo này, chúng ta- trong giới hạn tương đối - sẽ có được một cái nhìn bao quát toàn cảnh một nền hội họa mang tên Việt Nam, từ chập chững đến trưởng thành.

Và vì chỉ "tương đối", nên chắc chắn còn lắm thiếu sót. Ví dụ: trong giai đoạn sau 75, hội họa Việt Nam đã tiến triển ra sao? Những tài năng mới nào vừa xuất hiện? Cũng như ở ngoài nước, các nghệ sĩ trẻ được đào tạo tại nhiều quốc gia phương Tây hẳn nhiên không phải là ít, thế nhưng do hoàn cảnh thông tin còn quá hạn chế, chúng tôi đã không thể liên lạc, tìm hiểu đầy đủ. Ví dụ tiếp: lẽ ra một số báo có chủ đề hội họa thì phần tranh ảnh (màu cũng như đen trắng) phải thật phong phú, để độc giả nắm vững hơn nội dung các bài viết, nhưng (lại nhưng!) do hoàn cảnh tài chánh eo hẹp và số trang có hạn, chúng tôi phải...hy sinh phần tư liệu này (vốn đang có trong tay khá đầy đủ). Đành mong độc giả thể tất. Hy vọng trong tương lai, khi có dịp trở lại chủ đề này, chúng tôi sẽ giới thiệu đầy đủ hơn.

Tiện đây, tòa soạn xin trân trọng gởi đến các văn hữu trong cũng như ngoài nước từng nhiệt tình tiếp tay, giúp đỡ HL hoàn tất số báo này một lời cảm ơn chân thành. Nhất là các nhà phê bình, lý luận Đặng Tiến, Thụy Khuê, Huỳnh Hữu Ủy... và các họa sĩ Đinh Cường, Nguyễn Trung, Lê Bá Đảng... Không nhờ các vị cung cấp bài vở, tư liệu, tranh ảnh, chắc chắn số báo đã không thể phát hành đúng hạn kỳ, với một nội dung phong phú như vậy.

Ngoài chủ đề chính: Hội họa, Hợp Lưu số 10 cũng đánh dấu một một bước tiến nữa, khá quan trọng:

Từ hai năm nay Hợp Lưu cố gắng nối kết, tập hợp mọi tiếng nói tiến bộ

của trong và ngoài nước. Việc làm này đã có những thành quả đáng lạc quan: dần dần, từ đơn phương, đã có nhiều hồi đáp tốt. Trên diễn đàn HL từng xuất hiện nhiều cuộc tranh luận, trao đổi giữa các văn nghệ sĩ đang sống tại hai môi trường, trước kia, hoàn toàn khác biệt nhau. Dĩ nhiên còn lắm hạn chế, do tình hình chung, nhưng dựa trên chiều chuyển động tích cực của cả hai bên, chúng ta có quyền tin tưởng mọi điềutốt đẹp sẽ đến trong tương lai.

Thiết thực hơn nữa, Hợp Lưu trân trọng thông báo cùng quí độc giả và văn hữu: Qua liên lạc, chúng tôi - một số văn nghệ sĩ trong, ngoài nước - đã đồng ý đứng ra hình thành một tổ chức có tính cách thuần túy nhân đạo: tìm kiếm và cấp học bổng cho con em nghèo của các văn nghệ sĩ hiện đang sống tại Việt Nam, không phân biệt trong Nam ngoài Bắc, của chế độ mới hay Sài Gòn cũ. Bước đầu, chúng ta đã có 30 em học sinh đang chờ học bổng để có đủ điều kiện tiếp tục đèn sách. Chúng tôi kêu gọi các văn hữu, độc giả hãy tiếp tay với chúng tôi, bằng cách mỗi vị nhận bảo trợ cho một em học sinh (hay nhiều hơn, tùy hảo tâm). Mỗi học bổng trị giá 50 đô-la một năm. Nếu quí vị bằng lòng thì xin ghi vào phiếu bảo trợ nằm ở phần áp chót số báo này gởi cho chúng tôi, kèm theo chi phiếu (trong nội địa HK) hoặc Money Order (ngoài HK). Sau đó, chúng tôi sẽ chuyển tên tuổi cùng địa chỉ của em học sinh được bảo trợ đến quí vị, để sau này quí vị tiện liên lạc trực tiếp. Chúng tôi xin nhắc lại, đây là nghĩa cử hoàn toàn có tính cách nhân đạo, tuyệt đối không liên quan đến chính trị. Giúp thêm một em học sinh có điều kiện ăn học, là tạo thêm cho đất nước một hạt nhân tốt. Đó là mong muốn không phải chỉ của chúng tôi, mà chắc chắn là của chung mọi người Việt Nam dù đang sống ngoài hay trong đất nước.

Bước đầu, chúng tôi chỉ dám giới hạn ở 30 em, và là con em văn nghệ sĩ, nếu trong tương lai, được sự giúp đỡ tích cực hơn của văn hữu và độc giả, chúng ta sẽ nhân sĩ số này lên, cũng như mở rộng qua các thành phần khác (lao động, thợ thuyền).

Cuối cùng, dù đã tăng thêmtrang, nhưng vì bài vở dành cho phần Hội Họa chiếm quá nhiều"đất",tòa soạn buộc phải gác lại một số bài lý luận, phê bình, nhận định, biên khảo, truyện ngắn cùng truyện dài *Nhẹ Kiếp Nhân Sinh* của Kundera do nhà thơ Trịnh Y Thư chuyển ngữ. Trân trọng xin lỗi các tác giả. Chúng tôi sẽ "cân bằng" lại ở số sau: HL số 11 sẽ là một tuyển tập gồm các sáng tác mới nhất và độc đáo nhất của những nhà văn, nhà thơ, nhà lý luận, biên khảo đang được độc giả trong lẫn ngoài mến mộ.

Hợp Lưu

Đón đọc Hợp Lưu số 11, phát hành đầu tháng 6, 1993

Tuyển Tập BIÊN KHẢO, LÝ LUẬN, PHỎNG VẤN, THƠ VĂN

của các cây bút được mến mộ nhất trong lẫn ngoài nước



PHẠM TRỌNG LUẬT

nghĩ với lữ phương về chủ nghĩa xã hội việt nam: di sản và đổi mới

"Xã hội ta chỉ có thể được cải cách và phát triển khi nó thủ tiêu hai nguyên tắc đã quá lạc hậu và man rợ : chuyên chính, tập trung"

(Dương Thu Hương)

1

ƯỚC MƠ VÀ HIỆN THỰC

Tất cả bắt đầu bằng những giấc mơ lớn và đã lâu đời của cả nhân loại: hòa bình, dân chủ, tự do, bình đẳng... Vào giữa thế kỷ thứ 19, khi những khát vọng ấy được đan vào nhau thành học thuyết bằng những dòng văn đầy phẫn nộ và hy vọng của triết gia Đức Karl Marx, thì dự phóng *"chủ nghĩa xã hội khoa học"* cũng xuất hiện tại các quốc gia công nghiệp, trong sự chờ đợi một cuộc bùng nổ cách mạng. Nhưng đến đầu thế kỷ thứ 20, khi nhà cách mạng Nga Vladimir Ilic Lênin mang dự phóng này ra thực hiện trên một xứ sở nông nghiệp lạc hậu, dựa trên nhận thức là *"cách mạng đã chuyển vùng"* (1), thì giấc mơ dần dần trở thành cơn ác mộng, kéo dài cho đến lúc bừng tỉnh cũng mất hơn 70 năm. Nhìn toàn cảnh và thật tóm lược, đó là cái quá trình tái sinh và tự hủy của chủ nghĩa cộng sản hiện đại.

Trên con đường sáng tạo ra một lịch sử khác có tính người hơn, hoài bão đẹp đẽ nhất trong sách vở bỗng dưng biến thành hiện tượng xấu xa nhất trong thực tại. Nếu đặt vấn đề xây dựng hạnh phúc cho con người "ở đây và

bây giờ", thì có lẽ chẳng có đạo lý nào - kể cả nơi các tôn giáo toàn cầu ngày nay - nhân đạo và cao cả hơn nguyên tắc *"phân phối theo nhu cầu và đòi hỏi theo khả năng"* (2). Song cũng trong cùng một cách đặt vấn đề "ở đây và bây giờ", có lẽ cũng chưa có một thể chế nào khiếp đảm hơn cái chế độ gọi là "chuyên chính vô sản", như nó đã xuất hiện trong lịch sử.

Nhìn từ quan điểm nhân quả đơn giản, sự thất bại của cuộc cách mạng cộng sản, như vậy, có phần nghịch lý ; nó đòi hỏi được giải thích. Hoặc bước phát triển từ Marx sang Lênin, nghĩa là từ chủ nghĩa Marx sang chủ nghĩa Marx-Lênin, là một sự biến chất đến mức trở thành một cái gì rất xa lạ - giả thuyết biến tính. Hoặc toàn bộ các chủ nghĩa Marx và Marx-Lênin, nghĩa là cả Marx lẫn Lênin, đều sai lầm - giả thuyết không tưởng. Biến tính hay không tưởng ? Hay vừa biến tính, vừa không tưởng ? Thật sự, có lẽ không có bao nhiêu giải đáp đáng kể và thỏa đáng, ngoài những vế ấy của các lưỡng đề.

2

CHUYÊN CHÍNH VÔ SẢN Ở MARX

Một trong những điều cấm kỵ lớn của Đệ Tam Quốc Tế là đối lập Marx với Lênin. Sự ngăn cấm không phải vô căn cứ : trong một chừng mực nào đó, không có gì Lênin làm mà Marx đã không nói. Chính Karl Marx, không phải Auguste Blanqui, là người đầu tiên đã đề xướng khái niệm *"chuyên chính vô sản"*. Chính Marx và Engels, chứ không phải Lênin, là người đã viết "Tuyên Ngôn của Đảng Cộng Sản". Lênin chỉ là người mở đầu cho một thời kỳ mới, với *"một hệ thống quan điểm về chiến lược và sách lược tranh đấu"*, cùng với học thuyết *"xây dựng một đảng cộng sản kiểu mới, có lý thuyết chặt chẽ, tổ chức thép (...) để cướp chính quyền"*, và nhất là cái nguyên tắc *"dùng nhà nước chuyên chính vô sản để thực hiện tất cả"* (1) sau cách mạng. Lênin chỉ là người thừa kế.

Nhưng có kế thừa và "kế thừa" ! Dù chọn giả thuyết nào trong số các nghi vấn đã được nêu lên, một nhận định công bằng và đứng đắn về nguyên nhân của sự phá sản của chủ nghĩa xã hội hiện thực đòi hỏi chúng ta phải trả lại cho Karl Marx phần di sản và trách nhiệm của Marx. Và hoàn lại Vladimir I. Lênin phần đóng góp và trách nhiệm của Lênin.

Khi dựng lên khái niệm "chuyên chính vô sản" (khoảng 1850), Marx không thể nào nghĩ đến những hình thức độc tài ở thế kỷ thứ 20 ; trên thực tế, hệ quy dẫn của danh từ là cổ sử La Mã. *"Dictatura"* là một định chế của nền cộng hòa Roma, với 4 nét chính : 1) Hợp hiến (nằm trong khuôn khổ luật pháp của thành quốc) ; 2) Tạm thời (không được vượt quá 6 tháng) ; 3) Hạn chế (nếu hệ thống luật pháp tạm bị đình chỉ, nhà "dictator" không có quyền đặt ra luật mới) ; 4) Hiệu quả (được sử dụng nhiều lần trong vòng 3 thế kỷ). Dĩ nhiên, một định chế như thế cũng có mặt nguy hiểm của nó, như khi Sulla

và Caesar mơ màng làm "dictator" suốt đời chẳng hạn ! (3)

Hơn nữa, ở Marx, khái niệm "chuyên chính vô sản" chỉ áp dụng cho giai cấp công nhân sau khi giai cấp này đã chiếm đa số trong xã hội : "chuyên chính vô sản" có nội dung đầu tiên là giai cấp đã trở thành số đông trong một quốc gia phải lên nắm chánh quyền. Mặc dù sự kiện đa số cầm quyền chưa hẳn đã đồng nghĩa với dân chủ, viễn tượng trên vẫn còn là đối tượng của khá nhiều "tai tiếng" ở thế kỷ trước ; chỉ cần đọc lại một số tác giả và tác phẩm thời ấy là đủ thấy tất cả sự lúng túng trong ngôn ngữ cùng với những nhức nhối hiện sinh về vấn đề này. Ở Francois Guizot chẳng hạn, *"dân chủ"* có nghĩa là *"tất cả chính quyền về tay nhân dân"*, song *"tất cả chính quyền về tay nhân dân"* lại cũng đồng thời có nghĩa là *"chuyên chế"*, *"bạo chính"*, *"độc tài"*! (4).

Khi giai cấp vô sản chưa chiếm đa số thì sao ? Câu trả lời nằm trong các tác phẩm và các bài báo mà Marx đã đăng trong "Neue Rheinische Zeitung" vào thời điểm đó : mặc dù rất bận tâm về sự chậm trễ của lịch sử nước Đức so với triết học Đức và lịch sử Pháp, Marx không trông đợi giai cấp công nhân Đức làm cách mạng vô sản, mà kêu gọi tất cả các lực lượng tiến bộ liên minh thực hiện cho nước Đức một cuộc cách mạng dân chủ kiểu 1789 ở Pháp (5).

Mặt khác, nếu nhìn "chuyên chính vô sản" như một hình thức chính quyền bất thường, nó cũng không thể nào là một giai đoạn kéo dài vô tận, vì Marx đã tiên liệu là nhà nước sẽ phải tiêu vong : cái chức năng chính trị (thống trị giai cấp và cai trị con người) của nó sẽ dần dần nhường chỗ cho vai trò hành chánh (quản lý sự vật và công việc). Cuối cùng, trong xã hội mới, những người sản xuất sẽ hợp tác với nhau trong tự do và bình đẳng mà không cần đến nhà nước ; điều này giả định là xã hội đó biết tôn trọng toàn bộ những quyền tự do chính yếu của con người, và cụ thể là của người lao động. Tất cả vấn đề còn lại ở đây là sự nhận diện và đánh giá đúng đắn các khoản quyền ấy. Đây phải chăng là trường hợp của Marx ? Một câu hỏi không dễ trả lời, nếu không dựa lên cả tác phẩm lẫn cuộc đời của tác giả.

Dù sao, đối với Marx, có thể nói không thể có dân chủ mà lại thiếu tự do: dân chủ chỉ thuần hình thức nếu nó bị giới hạn vào một số quyền hạn và thể thức mang tiếng là cho tất cả mọi người, song trên thực tế, chỉ có một thiểu số được ưu đãi trong xã hội là có thể với tới ; trái lại, nó sẽ là dân chủ thực sự, nếu ta vừa mở rộng các quyền tự do trong xã hội, vừa tạo ra những điều kiện kinh tế xã hội cho phép mọi người cùng hưởng thụ các quyền ấy thật sự và đầy đủ. Đừng quên là suốt đời mình, Karl Marx đã không ngừng đấu tranh để đòi hỏi các quyền tự do gọi là *"tư sản"* hay *"hình thức"* đó cho một nước Đức còn quằn quại dưới "Chế Độ Cũ".

Nhìn một cách tổng quát, dù qua sự phân biệt tay ba trong đời sống hàng ngày (giữa chính trị, kinh tế, và xã hội : quan hệ thống trị, quan hệ trao đổi, quan hệ hợp tác, nhìn một cách thật giản lược) hoặc tay đôi trong ngôn ngữ

của các nhà khoa học xã hội (giữa nhà nước và xã hội dân sự), sự thật là quan điểm của Marx về dân chủ vượt quá lãnh vực chánh trị và địa phận của nhà nước, để tràn vào phạm vi xã hội kinh tế và khu vực xã hội dân sự. Khát vọng dân chủ xã hội chủ nghĩa của Marx không phải là một nhà nước toàn năng mà là một xã hội tự do hợp tác, "chuyên chính vô sản" không phải là một thời kỳ quá độ trường kỳ, mà chỉ là một giai đoạn chuyển tiếp tương đối ngắn ngủi (6) vào một thứ chủ nghĩa xã hội được xây dựng trên những xã hội dân sự đã phát triển đến mức chót của chế độ tư bản Tây Âu.

3

MÔ HÌNH CÁCH MẠNG CỦA LENIN

Tuy nhiên, bản thân dự phóng của Karl Marx cũng chứa đựng khá nhiều vùng tối. Và những mập mờ ấy vừa là biểu hiện của phần mông lung trong chủ nghĩa Marx (*"tối nghĩa" và "bất tận"* (7), nói theo giọng điệu của Raymond Aron), vừa là những kẽ hở đủ rộng trong một học thuyết khá chặt chẽ để gán ghép thêm những "bước phát triển" mới, trong đó có phần đóng góp quyết định của Lênin.

Đầu tiên là cái sơ đồ tiến hóa của xã hội loài người ; ở đây, Marx khơi dậy tín điều là sự diễn biến của lịch sử sẽ tất yếu dẫn đến chế độ cộng sản và một xã hội không giai cấp. Sau đó, giai cấp nào cũng chỉ có thể nắm và giữ chính quyền qua một chánh đảng ; khi giao phó cho giai cấp công nhân - thực tế là các đảng cộng sản - nhiệm vụ hoàn thành lịch sử, Marx tiếp nối những huyền thoại tôn giáo về các chủ thể lịch sử "đặc sủng". Cuối cùng, "chuyên chính vô sản" là một khái niệm nước đôi, khi nó vừa mang một nội dung khá bình thường (nhà nước phải thuộc về tập hợp nào chiếm đa số), vừa chỉ định một hình thức cai trị bất thường (dựa trên bạo lực hơn là luật pháp) ; ở đây, Marx đã tạo cơ sở cho một sự trượt nghĩa của danh từ, và vô tình biện hộ cho những cuộc tiếm quyền tân thời của các tập đoàn phiêu lưu, nhân danh một ngày mai ca hát nào đó.

Có thể nhận định phần đóng góp của Lênin như là một mô hình cách mạng áp dụng cho những quốc gia chưa phát triển - tư bản phôi thai hay tiền tư bản. Ở đây, cách mạng không còn là sự nổ bùng của những mâu thuẫn đối kháng đã chín muồi giữa lực lượng sản xuất và quan hệ sản xuất, mà chủ yếu là tác phẩm của một đảng cộng sản giác ngộ cách mạng, biết dựa vào "hướng đi khách quan của lịch sử" để đưa lịch sử tiến tới, bằng cách nhảy vọt qua khỏi giai đoạn phát triển tư bản chủ nghĩa. Và đây chính là chọn lựa căn bản đã đẻ ra hầu hết những lệch lạc khác, của một giai đoạn mệnh danh là *"thời kỳ quá độ tiến lên chủ nghĩa xã hội"* (*15 hay 20 năm* (1) ở Lênin). Lênin đã kế thừa, nhưng đồng thời cũng bóp méo không ít dự phóng ban sơ của Marx.

Mô hình Lênin chủ trương dựa vào một liên minh chiến lược bao gồm 2

giai cấp công nhân, nông dân, và một phần trí thức tư sản hay tiểu tư sản, đặt dưới sự lãnh đạo chặt chẽ của đảng cộng sản để lật đổ nhà nước phong kiến hoặc nửa phong kiến, và sau đó, dùng chuyên chính vô sản để xây dựng xã hội mới. Như vậy, dù trong giai đoạn đả phá xã hội cũ hay xây dựng xã hội mới, động lực thực sự của nó thường xuyên là đảng cộng sản, và đối tượng hay trọng tâm của nó luôn luôn là nhà nước. Hệ quả của một mô hình cách mạng như vậy chỉ có thể là : 1) Sự thần thánh hóa đảng cộng sản *("Đảng không bao giờ sai lầm")* ; 2) Sự cực đoan hóa đấu tranh giai cấp *("kẻ thù giai cấp có thể ở khắp nơi, là bất cứ ai")* ; 3) Và một quan niệm "ý chí chủ nghĩa" về cách mạng *("bạo lực là một tiềm năng kinh tế")*.

Về điểm thứ nhất, phần trách nhiệm của Marx, ngoài việc sáng tạo ra một chủ thể đặc sủng, là đã tiến dần từ quan niệm đảng-ý thức (chức năng giáo dục) sang quan niệm đảng - tổ chức (vai trò đấu tranh) (8). Nhưng chỉ với Lênin, đảng cộng sản mới trở thành Thượng Đế, theo nghĩa là nó sẽ tạo nên tất cả mọi đổi thay. Một giai cấp có thể tồn tại tự thân tuy không tự giác (giác ngộ về quyền lợi và sứ mạng của mình) ; ở các quốc gia tư bản tiên tiến, bước nhảy vọt từ thấp lên cao này được thực hiện nhờ các cuộc đấu tranh chống giai cấp tư sản. Trong một nước chậm tiến, đảng cộng sản phải đảm nhận vai trò sáng tạo đó : ở đây, Đảng không phải là con đẻ mà là đấng sinh thành của giai cấp vô sản, không phải là sản phẩm mà là đầu mối của cuộc đấu tranh giai cấp.

Về điểm thứ hai, nếu đấu tranh giai cấp là một dữ kiện và một động lực lịch sử ở Marx, nó đã biến thành một thứ chủ nghĩa ở Lênin. Theo Lênin, không một giai cấp có ý thức nào có thể lãng quên những quyền lợi tập thể của mình, do đó, chẳng một giai cấp nào có thể tự nguyện hay dễ dàng chấp nhận rời bỏ sân khấu lịch sử. Mâu thuẫn giai cấp nhất định sẽ dẫn đến nội chiến như một sự tất yếu. Trước "quy luật khách quan" này, một đảng cộng sản có trình độ giác ngộ chính trị cao không thể nào giữ thái độ do dự : không những nó phải chuẩn bị cướp chính quyền - dù bằng nội chiến - mà còn phải sẵn sàng tiếp tục cuộc chiến tranh giai cấp sau đó bằng một loạt chính sách "nhổ cỏ tận rễ" lâu dài và quyết liệt của nhà nước vô sản.

Về điểm cuối cùng, có lẽ nó chẳng liên hệ bao nhiêu đến Marx (9). Nếu câu nói nổi tiếng của Napoléon - *"Cứ nhảy vào đã rồi sẽ tính sau"* - đã trở thành một điệp khúc trong triết lý hành động của Lênin, thì một tựa đề khác của Lênin - *"Lùi một bước để tiến 2 bước"* - đã trở thành cẩm nang cho nhiều cuộc cách mạng cộng sản khác. Và bản thân của cuộc cách mạng Nga, trước cũng như sau tháng 10-1917, chính là sự minh họa trung thực của một quan niệm ý chí chủ nghĩa như vậy : đây là sản phẩm lịch sử của, một bên là những điều kiện khách quan bất cập (sự đẻ non, với những căn bệnh tất yếu bắt nguồn từ tình trạng đó), một bên là lối hành động ý chí quyết liệt của Đảng Cộng Sản và nhà nước Nga (khả năng khai thác mọi cơ hội, và thói quen tháo gỡ khó khăn bằng sự chạy trốn về phía trước).

4

BỘ MÁY ĐẢNG VÀ NHÀ NƯỚC

Nhưng trên tất cả còn phải kể đến cái sản phẩm tổng hợp mọi đặc trưng của mô hình cách mạng Lênin : đó là sự xây dựng một bộ máy chiến tranh và thống trị chưa từng thấy trong lịch sử. Ở đây, phần đóng góp của Marx là sự đồng nhất nhà nước với quyền lực được tổ chức của một giai cấp và khái niệm "chuyên chính vô sản" ; Lênin mới là cha đẻ thực sự của một hệ thống bạo lực 2 tầng, với một đảng cộng sản thống trị và kiểm soát tất cả và một nhà nước tay sai làm bình phong.

Bởi vì, khi nó tự giác nắm lấy chức năng thống trị giai cấp mà Marx đã nhìn thấy trong tay nhà nước trước kia, Đảng khách quan trở thành một tổ chức với vai trò tương đương - một thứ "nhà nước tư nhân". Trong khi đó thì nhà nước cổ điển, dù suy yếu trầm trọng, vẫn còn là một công cụ thống trị không thể nào tiêu vong, bởi vì chỉ có hắn mới mang danh nghĩa của toàn thể xã hội, và cũng chỉ có hắn mới có đủ cương vị nắm giữ độc quyền sử dụng bạo lực hợp pháp.

Khác với quan điểm của Marx, nền chuyên chính vô sản như nó đã xuất hiện trong lịch sử không dựa trên một đa số, nhất là một giai cấp đồng nhất đã phát triển thành đa số. Nếu cơ sở xã hội của nó là một liên minh giai cấp, thì cái liên minh ấy thật ra chỉ có được một sự nhất trí nào đó trong việc lật đổ kẻ thù, nhưng lại hoàn toàn ô hợp trước viễn tượng xây dựng cái *"xã hội mới" và "con người mới"* của chủ nghĩa cộng sản trong tương lai.

Ví dù cái giai cấp công nhân teo tép của những nước chưa phát triển có thực lòng vất bỏ quyền tư hữu đi nữa (một giả thuyết chưa được kiểm chứng!), đó không phải là trường hợp của tập thể nông dân mà ngay cả Marx cũng không xem là giai cấp tự giác, chính vì sự gắn bó của nó với giấc mơ trở thành tiểu chủ. Ví dù tập hợp công nông có tự nguyện từ bỏ những quyền tự do công cộng đi nữa (một giả thuyết chưa được kiểm chứng khác !), đó không phải là dự định của tầng lớp trí thức, dù xuất thân từ thành phần xã hội nào. Mất đi cái cơ sở giai cấp, thì còn lại gì ở nền chuyên chính vô sản, ngoài cái chóp đỉnh độc đảng trơ trẽn ? Mất đi cái nội dung đa số (dù chỉ là một đa số giả định đơn thuần), thì còn lại gì nếu không phải là cái hình thức bạo lực trần truồng ?

Về sau, Lênin đã than thở trong chúc thư (1922) là, rốt cuộc, cách mạng đã chỉ *"lấy lại bộ máy nhà nước cũ của Nga Hoàng và của giai cấp tư sản"*. Nhưng sự thực đi xa hơn thế nhiều. Cuộc cách mạng bolchevik đã mở đầu kỷ nguyên của những chế độ độc tài kiểu mới dựa trên 3 thứ độc quyền - tư tưởng, chính trị, kinh tế - thắt chặt vào nhau bằng một thứ chủ thuyết cứu thế, còn nguy hiểm hơn cả loại chủ nghĩa thiên niên trước kia bội phần, bởi vì nó mạo xưng là khoa học. Trước khi phải thú nhận rằng, *"Chúng ta đang*

sống trong một sự hỗn loạn không luật pháp", Lênin đã chẳng từng viết thế này hay sao, *"Khái niệm khoa học về chuyên chính áp dụng cho một chính quyền mà không gì giới hạn được, không một luật lệ hay quy tắc nào kìm hãm nổi, và được đặt trực tiếp trên bạo lực. Ý niệm chuyên chính chỉ đơn giản có thế"* ? (10).

Bộ mặt thật của nền chuyên chính vô sản, như vậy, là một con quái vật 2 đầu. Trọng lượng của nó trên xã hội không phải là sức đè của một nhà nước tư bản bình thường, một định chế đang trên đường tiêu vong (Marx) hay một "nửa nhà nước" (Lênin, 1917), mà của một nhà nước rưỡi hay ngay cả 2 nhà nước - một công + một tư, một nhà nước danh nghĩa + một "siêu nhà nước" thực tế. Đây là những đào kép bắt buộc của một thảm kịch và một bi hài kịch, và cả hai đều vẫn được song song trình diễn một cách thường xuyên trên các sân khấu chính trị của những nước cộng sản từ mấy mươi năm nay.

Cái thảm kịch ở đây là 2 tầng áp bức : nhân dân bóp bụng nuôi nhà nước để nhà nước còng lưng cõng Đảng. Ai nuôi hàng triệu đảng viên đảng cộng sản khi các đảng này lên nắm chánh quyền, nếu không phải là nhà nước, nghĩa là nhân dân ? Ở Việt Nam, ông Trần Văn Giàu, người đã từng lăn lộn lâu đời giữa chồng sách vở kinh điển Marx-Lênin, mới đây đã than thở, khi *"một tỉnh Thanh Hóa còn đông nhân viên hơn toàn bộ Đông Dương thời Pháp thuộc (...), thì lấy cái gì mà nuôi nhà nước ?". Tạo ra nó mà để cho nó nghèo thì nó ăn trộm, trả cho nó mức lương chết đói thì nó phải bóc lột nông dân. Tôi đã bảy mươi mấy tuổi đời nhưng chưa thấy thời nào mà người nông dân nghèo như bây giờ (...) Vì phải nuôi cái bộ máy nhà nước to quá !"* (11) Sai lầm độc nhất của sử gia ở đây là cái bộ máy "ăn trộm và bóc lột" ấy không phải là nhà nước, mà chính là toàn bộ cái phức hợp Đảng + nhà nước, thủ phạm không chỉ là các công nhân viên nhà nước, mà còn là cả bầy cán bộ "ăn theo" !

Không những thế, vẫn theo lời ông Giàu, cái bộ máy đồ sộ đó còn *"không có hiệu lực"*. Và đây là một bi hài kịch đích thực. *"Đảng lãnh đạo, nhà nước quản lý"*, thực chất của cái hợp đồng chính trị chạy làng này là chuyện "thằng mù cõng thằng què" tân thời. Thằng què "lãnh đạo", còn mắt nhưng tim óc thì đã mù lòa, nhìn đâu cũng chỉ thấy toàn là những kẻ thù cần phải tiêu diệt ; chàng lại mắc bệnh thần kinh, không phân biệt nổi mộng với thực, nên chỉ vẽ rặt những đường tắt láo lếu. Thằng mù "quản lý" bước đi của cả cặp, cứ cả tin y theo lời hướng dẫn mà *"tiến nhanh, tiến mạnh, tiến vững chắc"* vào toàn những chỗ chết. Sau đó, thằng què bí ổi còn nham nhở buộc tội bạn đã cõng nó xuống hố. Nhà nước phải chịu trách nhiệm trước Đảng, còn Đảng thì chẳng chịu trách nhiệm với ai hết !

5

BỘ MÁY, QUỐC GIA VÀ XÃ HỘI

Nhìn về mặt những hậu quả lâu dài, một thể chế mà thuật ngữ chính trị

gọi là chế độ toàn trị kiểu này, tự bản thân nó, còn là nguyên nhân của một sự xáo trộn sâu rộng hơn nữa. Nó đánh dấu sự băng hoại của ngay chính khái niệm chính trị, do đó, vừa làm đảo lộn tất cả đời sống chính trị trong khuôn khổ quốc gia tại các nước cộng sản, vừa đồng thời triệt tiêu hầu như toàn bộ khả năng xây dựng một xã hội dân sự tự lập.

Thực chất của nền chuyên chính vô sản là một cuộc đảo chánh. Nhưng đây lại không phải là một cuộc đảo chánh bình thường, hay ngay cả một cảnh "Vua Lê Chúa Trịnh" như đã từng xảy ra trong lịch sử Việt Nam. Bởi vì, nếu chuyện Chúa Trịnh lộng quyền ngày xưa chỉ là một ngoại lệ : đạo Nho không trù liệu sự khuynh loát vua trong tổ chức xã tắc bình thường, thì sự chuyên quyền của Đảng Cộng Sản ngày nay là một thông lệ : nó nằm ngay trong định nghĩa của nền "chuyên chính vô sản", có cả hiến pháp làm bằng. Cái cảnh cương thường đảo lộn tân thời này, với một ông Chúa Đảng ngồi ngất ngưởng trên đầu ngài Chủ Tịch Nước, vì thế, là một cuộc đảo chính tuy thường trực mà vẫn hợp hiến. Và điều đó tố cáo sự đồi trụy của toàn bộ đời sống chính trị tại các nước cộng sản.

Thứ nhất, lãnh vực chính trị thường được phân định bằng một cặp khái niệm cơ bản là *"công"* và *"tư"*, với những tác động qua lại của chúng. Cái công là lãnh vực của nhà nước, của "xã hội chính trị" ; cái tư là khu vực của "xã hội dân sự". Ở đây, cái công (nhà nước) trở thành tư (công cụ của một chánh đảng), và cái tư (Đảng Cộng Sản) trở thành công (Đảng khuynh loát nhà nước), với khuynh hướng là cái tư đã trở thành công ấy sẽ phình tướng ra và dần dần chiếm hữu toàn thể mọi sinh hoạt xã hội, kể cả đời riêng của người công dân. Nói khác hơn nữa, công tư bị trộn lẫn tứ tung trong một mớ bòng bong, vì toàn thể xã hội đã bị nhà nước hóa, trong khi đó thì toàn bộ nhà nước lại cũng bị đảng hóa. Với một định hướng bất biến : trong loại chế độ toàn trị kiểu này, phép nước thua lệ đảng, công quyền kém đảng quyền, công lý hàng tư lý, công luận sợ tư luận.

Thứ hai, lãnh vực chính trị còn thường được phân định bằng một cặp khái niệm khác là *"bạn"* và *"thù"*. Bình thường, 2 khái niệm này phải được hiểu theo nghĩa tương đối là "đồng minh" và "địch thủ", tức là những cá nhân hay tập thể cùng có một số quyền lợi tương đồng hoặc mâu thuẫn nhất thời. Những quyền lợi này có thể rất trầm trọng và thuộc nhiều thứ loại khác nhau, song đều có tiềm năng thay đổi hoặc biến mất ; "đồng minh", do đó, cũng có thể trở thành "địch thủ" trong một tập hợp mới, và ngược lại. Đối với một đảng cộng sản, nhất là khi nó đã nắm chính quyền, thì cả 2 khái niệm đều có khuynh hướng trở thành tuyệt đối, trong một thế giới xẻ đôi và vĩnh viễn đối kháng. Nếu "bạn" còn có thể biến thiên trên một bậc thang giá trị, từ "anh em" đến "đồng minh khách quan", thì "kẻ thù" phải được hiểu một cách triệt để, bởi vì "nhiệm vụ lịch sử" của chuyên chính vô sản không phải là đi tìm một tạm ước giữa các thế lực đối kháng, mà chính là để tiêu diệt toàn bộ các giai cấp khác, và xóa bỏ mọi tàn tích hay mầm mống phân chia giai

cấp, hầu mở đường cho một xã hội chỉ còn có người vô sản.

Cuối cùng nhưng cơ bản nhất, lãnh vực chính trị còn được phân định bằng một cặp khái niệm nữa là *"chỉ huy"* và *"tuân lệnh"* ; sự tương tác của chúng xác lập nội dung của một "trật tự chính trị". Ở các nước cộng sản, đây là một trật tự hết sức kỳ quặc, và do đó, chỉ có thể đặt trên bạo lực. Chánh đảng nắm quyền điều khiển không nhằm phục vụ lợi ích chung của tất cả mọi thành phần dân tộc hoặc mọi tầng lớp xã hội, mà quyền lợi của vô sản quốc tế hay của riêng một giai cấp "tiên tiến" nhất. Đối nội, Đảng đã không chủ trương phát triển sự hòa thuận mà còn khích động sự xung khắc giữa các thành phần dân tộc, không phồn vinh hóa mà vô sản hóa mọi tầng lớp dân chúng. Đối ngoại, Đảng chỉ đảm nhận nhiệm vụ quốc phòng đối với "kẻ thù quốc tế", song ngược lại, đôi khi còn sẵn sàng cho phép các đế quốc "anh em" đặt căn cứ quân sự ngay trên lãnh thổ.

Khái niệm và thực thể quốc gia, xưa nay, thường vẫn dựa trên một số thành tố nhất định : một dân tộc tự giác (có chung một lịch sử, một ngôn ngữ, một nền văn hóa), một lãnh thổ được công nhận, và cái mà André Malraux gọi là một *"mơ ước chung"*. Còn lại gì ở quốc gia Việt Nam ngày nay, khi đảng cầm quyền đã phá tan cả ý thức lẫn cộng đồng dân tộc bằng cuộc chiến tranh giai cấp, khuyến khích một bộ phận này của dân tộc tiêu diệt bộ phận kia ? Còn lại gì ở quốc gia Việt Nam, khi tập đoàn lãnh đạo Đảng vẫn tiếp tục mơ tưởng xây dựng chủ nghĩa xã hội trong khi một phần không nhỏ dân chúng chỉ mơ ước vượt biên hay xuất cảnh làm công dân của một nước khác, khi kẻ cầm quyền không hề có dự phóng nào khác hơn là tại vị lâu dài, kể cả bằng mưu toan kiểm soát toàn bộ đời sống - từ cái đầu, đôi chân đến bao tử - của quần chúng ?

Mặt khác, khái niệm và thực chất của xã hội công dân được xây dựng trên sự công nhận và tồn tại của một lãnh vực sinh hoạt nằm ngoài vòng kiểm soát của chánh quyền. Ở đây, bên cạnh những ràng buộc với tập thể quốc gia vẫn luôn luôn có, mọi người công dân đến tuổi trưởng thành đều được công nhận có đủ tư cách và khả năng liên hệ với nhau trong tự do, hầu tạo lập nên những quan hệ cá nhân hay tập thể có tiềm năng nâng cao đời sống tinh thần cũng như vật chất của bản thân mình. Một xã hội dân sự tự quản tương tự không thể nào hiện hữu trong mạng lưới chi chít những hội đoàn, tổ chức do bộ máy Đảng + nhà nước dựng lên để nối dài quyền lực của mình, nhằm áp đặt hệ tư tưởng cộng sản và các chủ trương chính sách chính thống.

6

BIẾN TÍNH VÀ KHÔNG TƯỞNG

Nhìn tổng quát, đó là cái di sản mà các nước cộng sản nói chung, và Việt Nam nói riêng, đã thừa hưởng từ cuộc cách mạng tháng 10 - 1917. Làm thế nào để đổi mới một di sản cồng kềnh như vậy ? Nhưng phải chăng đây là một

di sản có thể đổi mới ? Nếu "đổi mới" có nghĩa là *"tìm kiếm một mô hình mới về chủ nghĩa xã hội, chứ không phải là chắp vá lại một mô hình cũ"* (1), thì vấn đề, thật ra, có lẽ không phải là cải thiện những gì không ai còn cứu vãn nổi, mà là thoát ly khỏi một hệ thống đã chết cứng, cả về mặt lý luận lẫn trong thực tiễn cách mạng.

"Chúng ta phải "tạm gác" tất cả những kết luận về chủ nghĩa xã hội mà Mác, Lênin (nhất là Stalin) đã đưa ra với tư cách là một mô hình phát triển hòa bình sau khi cách mạng đã thành công" (1). Nhưng khi cái mô hình cách mạng đã được đề ra để giải phóng con người *"hoàn toàn đi ngược lại những nguyên lý của bất cứ chủ nghĩa xã hội nào có mục đích giải phóng con người, nhất là giải phóng con người một cách hiện thực"*, khi nó *"nhân danh hạnh phúc của con người để tạo ra chiến tranh thường trực với con người"*, khi thực chất của nó *"chẳng khác gì với cái thời kỳ tích lũy ban đầu của chủ nghĩa tư bản"* và *"là sự hy sinh toàn bộ các quyền tự nhiên sơ đẳng của con người"* (1), thì vấn đề, thật sự, là phải "tạm gác" nó lại hay nên từ bỏ vĩnh viễn ?

Cái mô hình chủ nghĩa xã hội đã đem ra áp dụng ở Việt Nam không chỉ là của Stalin hay của Mao. Nó đã được xây dựng lên từ và bởi Lênin, cũng như từ các tiền đề mập mờ đã nằm sẵn trong những luận điểm của Marx. Đã đành là sự phát triển của chủ nghĩa xã hội từ Marx đến Mao là một sự xuống cấp và biến tính. Song không thể nào chỉ đánh Mao hay Stalin để cứu Lênin, hoặc đánh Lênin để tránh động tới Marx. Đây là *"một gia đình thần thánh"* có trách nhiệm tập thể, với mức độ nghiêm trọng khác nhau, trong sự phá sản của bao nhiêu quốc gia đã dại dột lựa chọn con đường phát triển cộng sản chủ nghĩa.

Cần trở về với *"phương pháp phân tích hiện thực mácxít (...) để phân tích tình hình hiện thực của thế giới và đất nước ngày nay để tìm cho được những kết luận mới (...) mà Mác và Lênin chưa thể đề ra trong thời đại của các ông"* (1). Song có thể có hay không một phương pháp - hiểu như sự vận dụng có kiểm soát những phạm trù - biệt lập với nội dung của một học thuyết, nhất là một học thuyết lịch sử xã hội, và nhất là khi những phạm trù để suy nghĩ về lịch sử lại cũng chính là những sản phẩm của lịch sử ? Giả định là có thể trở về với *"phương pháp mácxít"* có nghĩa là khẳng định rằng sự phát triển của lịch sử từ 100 năm nay không có ảnh hưởng gì trên những phạm trù của chủ nghĩa duy vật lịch sử (12). Nhưng sự thật phải chăng là chúng đã trở thành vô hiệu cho sự nhận thức thực tại -khoan nói đến chuyện thay đổi thế giới ?

Có một khác biệt lớn giữa triết lý lịch sử của Đông Phương và của Tây Phương. Phong kiến Đông Phương nhìn lịch sử như một sự chuyển vận hoặc theo vòng tròn (*"suy thịnh xoay vần"*) hoặc theo một đường thẳng dấu âm (thời hoàng kim - Nghiêu Thuấn - ở sau lưng). Đối với Tây Phương từ sau thế kỷ Ánh Sáng, ngược lại, lịch sử vận chuyển theo một đường thẳng dấu dương (thời hoàng kim - xã hội hoàn hảo - ở trước mặt). Trước hơn sau và

"chủ nghĩa phục cổ" một bên ; sau hơn trước và "chủ nghĩa tiến bộ" một bên. Chân lý nẩy ra từ sự suy diễn kinh điển một bên, từ sự khảo sát thực tại phía bên kia. Trước bế tắc, nhà nho có lý do quay về nguồn sử sách để tìm giải đáp, bởi vì *"nhân hà nhật hạ nhân giai trọc"*. Có cái gì nghịch lý trong ý đồ trở về "kinh điển mácxít" ở những người cách mạng quốc tế hay Việt Nam, bởi vì không làm gì có Nghiêu Marx với Thuấn Engels ở nơi tìm kiếm !

Chủ nghĩa Marx là một triết lý lịch sử đặc biệt ở chỗ nó muốn thành khoa học. Đây thực chất là một thứ *"chủ nghĩa lịch sử"*: nó đặt mục đích của các khoa học xã hội phải là khả năng tiên đoán tương lai (13), bằng sự phát hiện ra những "nhịp độ", "mô hình", "quy luật", "xu hướng" ... tiềm ẩn trong sự tiến hóa của lịch sử. Và sự thực là những tiên đoán của Marx đều đã bị lịch sử phủ nhận. Chủ nghĩa tư bản đã không giẫy chết và cũng không khai sinh ra xã hội cộng sản. Một xã hội "hậu công nghiệp" đang thành hình, dựa trên các ngành khoa học kỹ thuật không có vào thời đại của Marx (điện toán và tin học) ; trong "xã hội thông tin" này, liệu giai cấp công nhân sẽ nắm được đa số ? (14). Tổng quát hơn, làm sao tiên đoán lịch sử bằng quyết định luận khi nó còn là lãnh địa của sự sáng tạo ? Nếu một sinh vật hơn hẳn bộ máy ở cái khả năng mang lại những giải đáp mới cho các hoàn cảnh mới, thì con người còn hơn mọi sinh vật thường ở cái khả năng, hoặc đem lại giải đáp mới cho những hoàn cảnh cũ, hoặc tạo ra hẳn các hoàn cảnh mới.

Thất bại của Marx không có nghĩa là ông đã không có cống hiến gì cho khoa học. Song các đóng góp tích cực của Marx đã được thu nhập vào các ngành khoa học nhân văn, chủ yếu là xã hội học và sử học ; phần còn lại là hư cấu chính trị. Nhiều đánh giá quân bình và khoa học về Marx đã được phổ biến (15, 16, 17). Chúng ta không thể nào còn tiếp tục nhìn chủ nghĩa Marx như một "chỉnh thể" bao gồm tất cả những luận điểm đúng cũng như sai, nhất là khi cái chỉnh thể ấy đã liên tục giữ vai trò của một hệ tư tưởng - theo chính định nghĩa của Marx - trong nhiều thập niên (một hệ thống tư tưởng để che dấu và biện hộ cho thực tại bằng những điều tưởng tượng), và thực chất của nó lại là một hệ không tưởng theo định nghĩa của xã hội học (một học thuyết hướng về một tình trạng xã hội lý tưởng không bao giờ thực hiện được).

7

TIỀN ĐỀ CHO MỘT SỰ THOÁT LY

Nếu vấn đề thật sự đặt ra cho Việt Nam ngày nay là đi tìm một mô hình mới, vừa cho phép phát triển đất nước, vừa *"ưu tiên bảo vệ con người"* (1), thì cái mới ấy có lẽ chẳng còn giữ lại bao nhiêu liên hệ với Marx, ngoài những khắc khoải nhân bản muôn thuở. Giới hạn của Marx là ông đã chỉ đặt được vấn đề giải phóng con người trong quan hệ với xã hội tư bản của thế kỷ thứ 19 và với các kiến thức - đúng cũng như sai - của thời điểm ấy. Cái tiền đề

thật sự của sự đổi mới này, như vậy, có lẽ không phải là trở về với "phương pháp mácxít" (?), mà chính là vượt qua lối đặt vấn đề và một số quan điểm giới hạn của bản thân Marx cách đây đã một thế kỷ.

Khi cái viễn tượng thế giới vô sản và một xã hội không còn giai cấp ở Marx đã bước vào viện bảo tàng các ảo vọng lịch sử, thì đối tượng hiển nhiên của hành động chính trị trong nước là xây dựng lại cộng đồng dân tộc. Và mục tiêu này chỉ có thể được thực hiện khi, không phủ nhận sự tồn tại của nhiều giai tầng xã hội và những quyền lợi kinh tế đối kháng, chúng ta cũng đồng thời từ bỏ quan điểm đấu tranh một còn một mất giữa các giai cấp của Marx. *"Trong những nước mà xã hội công dân bao gồm nhiều thành phần khác nhau và tất cả (...) đều cần thiết cho sự phát triển, thì tất cả phải được thừa nhận"*, song không phải như một *"chiến thuật"* hay ngay cả *"lâu dài"* (1), mà là vĩnh viễn. Cần phải giao trả cho nhà nước vai trò của một định chế quốc gia mà nhiệm vụ đầu tiên là gìn giữ cho những mâu thuẫn quyền lợi cục bộ không suy biến thành chiến tranh, đe dọa cả sự sống còn của toàn thể cộng đồng.

Chỉ với một *"nhà nước dân tộc"*, trong ý nghĩa là nó đại diện cho tất cả mọi giai tầng xã hội, khái niệm nhà nước giai cấp mới biến mất. Chủ đích của việc nắm chánh quyền, lúc ấy, mới không còn là sự thực hiện chuyên chính - nghĩa là sự phục vụ triệt để quyền lợi của một giai cấp duy nhất. Và "đổi mới" sẽ không đơn giản là một sự cải đổi danh từ từ *"chuyên chính vô sản"* thành *"chuyên chính nhân dân"* (!) (1), mà là thoát ly ra khỏi toàn bộ hệ vấn đề chuyên chính - sự đồng nhất nhà nước với một giai cấp, và dân chủ với tập hợp đa số ở Marx. Từ sau Tocqueville (18), *"bạo chính của đa số"* đã tiến hóa thành một khái niệm cụ thể hơn để chỉ định một loại *"dân chủ hình thức"* khác : cái thứ dân chủ giả hiệu trong ấy số phận của thiểu số không nắm quyền nhà nước là sẽ bị đè bẹp như cỏ rác.

Dân chủ không chỉ là sự nắm quyền của "nhân dân" hay của một đa số, mà còn là một tập hợp những định chế pháp lý (bầu cử, đối lập, v. v...) và một tinh thần khoan nhượng, cho phép mọi người công dân đều làm chủ đất nước của mình. Nếu cái đa số thắng cử có quyền chỉ định kẻ cầm quyền, thì thiểu số thất cử cũng có quyền công khai kiểm soát chánh phủ và đạt được những cải tổ mà không dùng bạo lực, kể cả việc thay đổi đảng cầm quyền khi họ thắng cử trở lại. Chế độ hiện hữu ở Việt Nam không phải là dân chủ : hắn hoàn toàn không có những định chế dân chủ và hoàn toàn cực đoan. Hắn cũng không được là một nền "bạo chính của đa số", bởi vì hắn chưa bao giờ thực sự là *"chuyên chính của một giai cấp"* mà là *"của Đảng"*, cũng không phải là *"của Đảng"* mà là *"của Trung Ương Đảng"*, cũng không phải là *"của Trung Ương Đảng"* mà là *"của một nhóm người"*, và có thể cuối cùng là chỉ *"của một người"* (1).

Một nhà nước không phải là công cụ của một giai cấp hoặc một thiểu số, một nhà nước dân chủ và pháp trị, không bao giờ có viễn tượng tiêu vong, và cũng không cần sử dụng bạo lực như một phương pháp cai trị. Vận hành trên

giả thuyết là sẽ luôn luôn có những xu hướng phản dân chủ ở cả 2 bên đường ranh quyền lực, phía kẻ cầm quyền cũng như bên người bị cai trị, nó còn phải góp phần vào việc tự hạn chế khuynh hướng bạo quyền nơi nhà nước, bằng sự chấp nhận một xã hội công dân tự chủ như một thế lực đối trọng. Và một xã hội dân sự tương tự chỉ có khả năng mọc lên từ sự tôn trọng thực sự những quyền tự do cá nhân đã được cả thế giới long trọng ghi nhận trong các bản tuyên ngôn về nhân quyền và dân quyền.

Đến đây, người ta có thể nhìn thấy rõ ràng nhất một thái độ nghịch lý của Marx, khi ông vừa mơ tưởng một thứ chủ nghĩa xã hội được xây dựng trên những xã hội công dân đã phát triển tối đa của các nước tư bản (*"sự hợp tác giữa những nhà sản xuất tự do và bình đẳng"* (19)), vừa đồng thời phê phán rất gay gắt những quyền tự do dân chủ đã được cách mạng Pháp bảo đảm (*"quyền của con người ích kỷ" (...) "của một cá nhân tách rời khỏi cộng đồng"* (20)).

Thật ra, thái độ của K. Marx có thể được giải thích. Nhìn từ quan điểm về *"con người toàn diện"* và từ khát vọng giải phóng con người một cách toàn diện của tác giả, thì những thắng lợi của cuộc cách mạng Pháp dường như chỉ giới hạn vào một sự giải phóng trong lãnh vực chính trị và không thể nào được xem là đã đầy đủ (chúng ta sẽ trở lại vấn đề này trong một bài khác). Song đây vẫn là một thái độ rất tai hại : ở thế hệ kế tục Marx, sự phê phán một khía cạnh của vấn đề nhân quyền tự dưng trở thành sự phủ nhận toàn bộ bản tuyên ngôn, "không đầy đủ" bỗng nhiên trở thành "không cần thiết", và cái gì "không cần thiết" thường lại có nghĩa là "có thể hủy bỏ".

Song làm sao có thể xây dựng chủ nghĩa xã hội trong điều kiện nhà nước đã tiêu vong trong tương lai như Marx hằng mơ tưởng, hoặc một xã hội dân sự tự lập của thời kỳ quá độ trong điều kiện là nhà nước hữu quyền vẫn tồn tại song song, hoặc một thứ mô hình phát triển "ưu tiên bảo vệ con người" ở những người cộng sản muốn đổi mới, nếu thiếu thốn những quyền tự do dân chủ căn bản ấy ? Một câu hỏi không có lời giải đáp rõ rệt nơi những người cộng sản từ đã nhiều thập niên, và có lẽ ở cả Karl Marx nữa.

"Đảng phải giao toàn bộ quyền lực cho nhà nước, trở về xã hội công dân, tự đặt mình trong luật pháp, bình đẳng với mọi tổ chức chính trị xã hội khác, từ đó khẳng định lại năng lực và phẩm chất của mình". Đề nghị vô cùng hợp lý và can đảm. Nhưng liệu ĐCSVN ngày nay còn có đủ bản lãnh và phẩm chất để làm cái hành động ấy - một hành động, hơn nữa, chỉ thực sự có ý nghĩa trong khuôn khổ của một xã hội dân sự tự lập ?

8

VỀ MỘT DI SẢN KHÁC CẦN ĐỔI MỚI

"Chủ nghĩa xã hội hay là chết" ? Có thật là chỉ có con đường hai ngả ấy ? Cần nhắc nhở những người cộng sản Việt Nam một di sản khác mà họ hoàn

toàn có khả năng tiếp tục và đổi mới với khá nhiều triển vọng thành công. Đấy là những thành tựu của cuộc *"cách mạng dân tộc, dân chủ, nhân dân"* mà họ đã đóng góp xương máu để đưa đến thắng lợi cuối cùng, khi người cộng sản còn là những đại biểu trung thực của *"nỗi đau phổ biến"* (1) của một dân tộc Việt Nam, vừa mất chủ quyền, vừa bị bóc lột. Cái di sản mà bản thân họ cũng đã bỏ rơi từ 1975, khi bước theo dấu chân bội bạc của tập đoàn lãnh đạo Đảng.

Kế thừa sẽ phải đi đôi với đổi mới. Cần phải trở về với những mục tiêu không can hệ gì đến chủ nghĩa Marx-Lênin do người cộng sản đề xướng trong công cuộc kháng chiến trước đây, song đồng thời cũng phải chiếu cố đến bao hậu quả tai hại của cuộc "đổi đời" tàn khốc do chính ĐCSVN phát động sau đó.

"Dân tộc" ngày nay không thể chỉ đơn thuần là đấu tranh giành lại chủ quyền từ tay ngoại bang, mặc dầu vấn đề độc lập vẫn chưa hề được giải quyết dứt điểm với chính sách bành trướng của đế quốc phương Bắc, và chủ trương bám gót cường quốc "anh em" của tập đoàn lãnh đạo bảo thủ trong ĐCSVN hiện nay, nhằm *"bảo vệ chủ nghĩa xã hội đang bị chủ nghĩa đế quốc cùng bọn phản động quốc tế đe dọa"* trên khắp thế giới và ở Việt Nam. Nó còn có nghĩa là phải xây dựng lại ý thức dân tộc, cộng đồng quốc gia, tình nghĩa đồng bào..., nghĩa là tất cả những bảo vật mà cha ông để lại từ bao đời, đã và còn đang lần hồi bị chủ nghĩa đấu tranh giai cấp tàn phá.

"Dân chủ" không chỉ đơn giản là giao lại chính quyền cho một tập hợp thực sự đa số trong nước, dù dựa trên cơ sở giai cấp hay không. Nó còn phải là khởi công xây dựng những định chế "hình thức" và một tinh thần bao dung cho phép mọi người Việt Nam - đa số hay thiểu số, kinh hay thượng, sống ở trong hay ngoài lãnh thổ , một khi đã chấp nhận thân phận công dân một nước nhược tiểu và cùng chia sẻ với nhau cái giấc mơ hóa rồng, có thể không những cùng sống chung mà cùng đóng góp vào sự nghiệp thúc đẩy đất nước cất cánh. Sau hết, nó còn phải là công nhận và thực thi, trên một lịch trình hợp lý và thực tế, toàn bộ các quyền tự do công cộng cho phép mọi người công dân đều có quyền, bên cạnh giấc mơ tập thể, mưu cầu một cuộc sống riêng tư theo sát với hoài bão cá nhân.

"Nhân dân" không thể còn hạn hẹp vào một liên minh giai cấp giữa những người cùng muốn thực hiện một lý tưởng đặc thù, mà phải tỏa rộng tới tất cả mọi thành phần dân tộc. Nó không thể vĩnh viễn cứ là tập thể những con người đời đời chỉ có nhiệm vụ cống hiến xương máu để bảo vệ tổ quốc khi cần thiết, hay làm "động lực lịch sử" của mọi cuộc đổi dời chính trị, để rồi vẫn hoàn toàn bị bỏ quên sau mỗi chiến thắng, mà cần phải thay đổi ngôi vị thành đối tượng chăm sóc của bất kỳ một nhà nước dân cử Việt Nam nào trong tương lai, trên tất cả các địa bàn xây dựng - cụ thể là dân quyền, dân trí và dân sinh.

Chỉ một chương trình cách mạng như thế mới đáp ứng thiết thực được

"nỗi đau phổ biến" của cả dân tộc Việt Nam trong lúc này, cái nỗi đau mà thủ phạm không ai khác hơn là chủ nghĩa cộng sản và ĐCSVN. Và biết đâu, với chương trình hành động ấy, với sự quẫn bách của tình hình, với nguồn mạch dân tộc được khơi dậy, với tình non nước cố hữu, những cừu nhân của ngày hôm qua lại không bỗng lột xác thành những cố nhân đã từng chung lòng đấu tranh cho đất nước này từ bao đời rồi, trong tiền thân của những Đinh, Lê, Lý, Trần, Nguyễn Tây Sơn... xưa cũ ?

Dường như trước khi chết, Karl Marx đã trăn trối : *"Tôi không phải là người theo chủ nghĩa Marx"*. Những người cộng sản Việt Nam, rồi đây, sẽ nói gì trước khi nhắm mắt ? *"Tôi đã làm người mácxít đến hơi thở cuối cùng"*, hay, *"Tôi đã làm người Việt Nam trọn vẹn thủy chung ?"*. Bên ngoài và ở trên tất cả mọi chủ thuyết và tranh cãi, vấn đề, thực sự, có lẽ chỉ đơn giản là chọn lựa ấy.

PHẠM TRỌNG LUẬT

CHÚ GIẢI và THƯ MỤC:

(01) *Lữ Phương, "Chủ nghĩa xã hội Việt Nam : di sản và đổi mới"*. "Những vấn đề Việt Nam". Garden Grove (CA) : "Trăm Hoa", 1992, tr. 347-365.

(02) Thật ra, cái nguyên tắc làm nền tảng đạo lý cho xã hội cộng sản ngày mai này, Karl Marx đã mượn lại từ công giáo nguyên thủy, qua trung gian của một tác giả khuynh hướng xã hội Pháp (Louis Blanc, L'Organisation du travail). *"Và tất cả những kẻ có đức tin sống chung với nhau, để chung lại tất cả của cải, và chia chúng ra cho mỗi người, theo nhu cầu của từng người"*(...) *"Không ai phải thiếu thốn, vì mỗi người được phân phối theo nhu cầu của từng người"* (Trích từ *"Actes des apôtres"*, bởi K. Popper). Xem : *Karl R. Popper, "The spell of Plato"* (*"The open society and its enemies"*, q. 1). London: RKP,1974, chth. 29, tr. 241.

(03) *Hal Draper, "Marx and the dictatorship of the proletariat"*. Paris, "Etudes de marxologie", số 06, 1962, tr. 5-73.

(04) *FranÄois Guizot, "De la démocratie en France"*. Paris : V. Masson, 1849.

(05) Về Marx và vấn đề cách mạng ở Âu Châu (Anh, Pháp, Đức), xem: *Francois Furet, "Marx et la révolution francaise"*. Paris : Flammarion, 1988.

(06) Tuy nhiên, bản thân Marx cũng còn có một số nhận định tương đối mập mờ về thời gian chuyên chính cần thiết, như ta có thể nhận thấy qua một cuộc bút chiến giữa Marx với Bakunin. Bakunin : *"Người theo chủ nghĩa Marx (...) tự an ủi với ý nghĩ là nền chuyên chính vô sản sẽ chỉ tạm thời và ngắn ngủi"*. Marx trả lời : *"Không, thưa ông bạn, sự thống trị của giai cấp công nhân trên các giai tầng xã hội khác (...) còn phải kéo dài khi nào cái cơ sở kinh tế của sự phân chia giai cấp chưa bị hủy bỏ"* (...) *"Khi nào các giai cấp khác, đặc biệt là giai cấp tư bản còn tồn tại, khi nào còn phải đấu tranh với hắn, thì giai cấp vô sản vẫn còn phải sử dụng những biện pháp cưỡng chế, nghĩa là, những*

biện pháp nhà nước". Xem : *Hal Draper, bdd*, tr. 62.

(07) *Raymond Aron, "Equivoque et inépuisable"*. "Marx and contemporary scientific thought = Marx et la pensée scientifique contemporaine". Paris : Mouton, 1969, p. 33-43.

(08) Xem đề mục *"Parti"* trong *"Dictionnaire critique du marxisme"*. Paris : PUF, 1982, tr. 666-673.

(09) Về vai trò của thời kỳ Khủng Bố (cách mạng Pháp), Marx viết : *"Dù giai cấp vô sản có lật đổ sự thống trị chính trị của giai cấp tư sản đi nữa, thì thắng lợi của nó cũng chỉ là nhất thời, và sẽ chỉ là một nhân tố phục vụ cho bản thân của cuộc cách mạng tư sản mà thôi (...) khi nào trong tiến trình lịch sử, (...) những điều kiện vật chất chưa được tạo lập, khiến cho sự hủy bỏ phương thức sản xuất tư bản trở thành tất yếu, và qua đó, sự sụp đổ của sự thống trị chính trị của giai cấp này trở thành vĩnh viễn"*. (*Karl Marx, "Contre Karl Heinzen"*. Trích dẫn bởi F. Furet). Có lẽ như Furet đã nhận định, *"sự sử dụng máy móc chủ nghĩa Marx như một lý thuyết lịch sử bắt đầu với chính Marx"*. Xem : *F. Furet, sđd*, tr. 53 & 207). Dù sao, khó lòng dung hòa quan điểm trên với chủ nghĩa ý chí ở Lênin.

(10) *V. I. Lenin, "Contribution à l'histoire de la question de la dictature"* (1920). "Oeuvres". Moscou : Ed. du progrès, 1961, q. 31, p. 366.

(11) *Trần Văn Giàu, Phát biểu tại hội nghị góp ý kiến dự thảo nghị quyết của Bộ Chính Trị về công tác khoa học xã hội*. Saigon, "Tuổi Trẻ", 27/10/1988.

(12) Về phạm trù "theo quan niệm mácxít" và những phạm trù cơ bản của chủ nghĩa duy vật biện chứng và duy vật lịch sử, xem : *"Từ điển triết học"*. Hà Nội : Sự Thật, 1976 (công trình của một tập thể các nhà triết học Liên Xô, dịch từ bản tiếng Pháp ra tiếng Việt).

(13) Về định nghĩa và sự đánh giá các chủ nghĩa lịch sử, xem : *Karl R. Popper, "The poverty of historicism"*. London : RKP, 1963, tr. 3.

(14) Theo những nghiên cứu kinh tế dự đoán, khu vực dịch vụ hiện đang tạo ra nhiều công ăn việc làm hơn cả khu vực kỹ nghệ trong nền kinh tế của các nước tư bản phát triển nhất. Xem : *Michel Gaspard, "Demain les services"*. Paris, "Futuribles", số 128, 01/1989, p. 31-47.

(15) *Cornélius Castoriadis, "L'institution imaginaire de la société"* (Chương 1 : *Le marxisme : bilan provisoire*). Paris : Ed. du Seuil, 1975.

(16) *Ralf Dahrendorf, "Class and class conflict in industrial society"*. (Phần 1 : *"The marxian doctrine in the light of historical change and sociological insights"*). Stanford (CA) :Stanford University Press, 1967.

(17) *Karl R. Popper, "The high tide of prophecy : Hegel, Marx, and the aftermath"* (*"The open society and its enemies"*, q. 2).London : RKP, 1974.

(18) Ở Tocqueville, khái niệm "bạo chính của đa số" có xu hướng được đặt trên mặt đạo lý và trí thức hơn là chính thể. Xem : *Alexis de Tocqueville, "De la démocratie en Amérique"*. Paris : Gallimard, 1968.

(19) Theo Marx, giá trị lớn của phong trào hợp tác là đã chứng tỏ bằng sự tồn tại của nó rằng *"cái chế độ lệ thuộc lao động vào tư bản hiện nay, bạo ngược và đầy khổ ải, có thể được thay thế bằng một hệ thống cộng hòa, đặt trên sự hợp tác giữa những nhà sản xuất tự do và bình đẳng"* (*Karl Marx, "Rapport du Comité central de l'Association internationale des travailleurs"*, 1865, trích dẫn bởi K. Papaiouannou). Xem : *Kostas Papaiouannou, "Les producteurs associés: dictature, prolétariat, socialisme"*. Paris, "Diogène", số 64, 10-12/1968, tr. 170.

(20) *"Không có một quyền nào trong số gọi là nhân quyền vượt qua khỏi con người ích kỷ, con người hiện hữu trong tư cách là thành viên của xã hội tư sản, nghĩa là một cá nhân co cụm về bản thân mình, về quyền lợi riêng tư và khoái lạc riêng tư, tách rời ra khỏi cộng đồng"* (*Karl Marx, "A propos de la question juive = Zur Judenfrage"*. Paris : Aubier-Montaigne, 1971, tr. 109).



TRƯƠNG NAM HƯƠNG

thoáng nghĩ về cỏ

Người ta nói yêu nhau, yêu và hôn trên cỏ
Người ta nói chia ly, nói những điều đổ vỡ
Cỏ lắng lòng nghe hết, thản nhiên xanh...

Người ta cuốc cỏ lên, người ta trồng cỏ xuống
Hết thảy nỗi bi quan, hết thảy niềm hy vọng
Cỏ quên mình đau ấy, thản nhiên xanh...

Lịch sử bước chân qua, những vương triều vong thịnh
Cỏ đã đắp lên vua, cỏ đã trùm lên lính
Cỏ công bằng nhân ái, thản nhiên xanh...

Cao hơn mọi khổ đau, cao hơn nhiều hạnh phúc
Cỏ biếc như niềm vui, cỏ xanh như nước mắt
Vẫn nhận mình thấp bé, thản nhiên xanh...

TRƯƠNG NAM HƯƠNG
(trong nước)



TRẦN SA

... trong cùng một dòng sông?

Nếu bây giờ
Vì người tôi lại làm những bài thơ
Có lẽ người vẫn thả chúng qua cửa sổ
bỏ mặc chúng với tiếng reo hò - điệp khúc hớn hở
của những miệng khói đen ngòm và lũ máy ngây ngô:
"Hãy quàng cho chúng những vòng hoa
Rồi đuổi chúng ta khỏi thành phố!"

Nếu như bây giờ
Tôi lại nói những lời
Tình yêu khiến tôi thốt ra - như những bông hoa đến mùa phải nở
(Những bông hoa mỏng manh chẳng gì rực rỡ
Yếu ớt và nhạy - đến độ
Có thể run lên khi người hắt hơi
Và héo đi khi người buồn bã)
Có lẽ người vẫn chặn lại môi tôi
bằng những ngón tay đang biến dần thành kim loại

Giá như bây giờ
Tôi lại có thể làm những bài thơ vì chỉ riêng người
Có thể run rẩy lại lời ngày xưa đã nói
Hẳn tôi sẽ vui mừng
Bởi sự không thể lập lại lần thứ hai những điều như vậy
còn xót xa hơn niềm thất vọng hôm nào.

Và giả như bây giờ
tôi phải chui xuống nằm trong mộ
Hẳn tôi sẽ nhớ nỗi nhớ này biết bao
tiếc nỗi tiếc này biết mấy
Chắc chắn phải xót đau
hơn thế một trăm lần

TRẦN SA
1.93



NGUYỄN QUỲNH

nhìn lại hội họa việt nam hiện đại (1930-1975): một bài học để so sánh và tìm hiểu

DÀN BÀI

A. NHẬN THỨC MÀ THÔI

A- 1.00 Thế gian của nhân loại qua tiến trình của khoa học cũng như của nghệ thuật được thành lập bởi các mô hình nhận thức (perception).

A- 1.01 Nhận thức ở đây là khả năng trừu tượng hóa các thực tại bên ngoài và bên trong của mỗi cá nhân và của cộng đồng. Nhận thức của cá nhân mãnh liệt nơi các thiên tài, nhận thức của cộng đồng (collective) sinh ra truyền thống.

A- 1.02 Quan sát, phân tích và thiết lập các mô hình (model) để diễn dịch định luật của thiên nhiên là nhận thức trừu tượng của khoa học.

A- 1.03 Quan sát, cảm ứng và thiết lập ra các mô hình sáng tạo để trình bày thế giới quan của mình về các hiện tượng thiên nhiên, bên ngoài cũng như bên trong là nhận thức trừu tượng của nghệ thuật.

A- 1.04 Xây dựng một thế giới quan rồi đập vỡ một thế giới quan để tiến về một chân trời mới là hành động sáng tạo và tiến bộ của con người. Cho nên nhận thức đổi thay.

A- 1.05 Hãy thử nhìn vào nghệ thuật hình tượng (Visual arts) của Việt Nam trong thế kỉ 20 để hiểu rõ sự cần thiết của vai trò nhận thức.

A- 1.06 Trước khi nhìn việc ta, hãy xét việc người.

B. ÁNH LỬA TRỜI TÂY

B- 1.00 Vào khoảng 450 trước Công nguyên, Polykleitos viết luận cương thẩm mỹ về kích thước nhịp nhàng của cơ thể trong khoa điêu khắc. Ông có thể là lý thuyết gia nghệ thuật đầu tiên trong lịch sử nhân loại, và tác phẩm của ông, *Doryphorus*, biện minh cho tư tưởng nghệ thuật của ông, xác định tính trong sáng của trí tuệ Apolonian và tinh thần thượng võ của Spartan.

B- 1.01 Khuôn thước (canon) của Polykleitos phù hợp với chiến thắng quân sự tại Salami trở thành một bức tường kiên cố phân chia hai thế giới Đông-Tây. Văn minh Hy Lạp trở thành cội nguồn của văn hóa Âu châu.

C. RỰC RỠ TRỜI ĐÔNG

C- 1.00 Khoảng một ngàn năm sau khi ánh lửa trời Tây lóe lên trong phạm vi tư tưởng nghệ thuật lịch sử nhân loại chợt thấy trời Đông rực rỡ khi các danh họa Trung Hoa cùng thời với Wei Hsieh và Ku K'ai-chih lập ra 6 nguyên tắc trong hội họa.

C- 1.01 Người có công đưa vai trò của họa sĩ ngang với hiền nhân là Tsung Ping (375-443) khi ông nói, "Họa sĩ rung cảm theo tinh thần của thiên nhiên, hiền nhân rung cảm theo tinh thần của mình. Cả hai đều thuận Đạo. Họa sĩ dùnh tài đưa thiên nhiên vào trong tác phẩm để người đời nhìn vào đó mà kinh nghiệm ra cái vĩ đại của thiên nhiên." Phải đợi một ngàn năm sau, trong thời Phục Hưng, Tây phương mới tiến tới điểm này!

C- 1.02 Thế kỉ thứ sáu sau Công nguyên, Hsieh Ho lại soạn ra Lục yếu, hay sáu định luật căn bản cho hội họa. Để rồi tới thế kỉ thứ 9 trong thời Ngũ Bá, Ching Hao sử chữa sáu nguyên tắc của cổ nhân và lục yếu của Hsieh Ho thành Lục Pháp...

C- 1.03 Biểu đồ sau đây cho ta rõ tiến trình trong tư tưởng triết học về nghệ thuật của người Trung Hoa so sánh với Việt Nam.

VIỆT NAM	**Tư tưởng Hội họa**	TRUNG HOA **Tư tưởng Triết học**
	TRƯỚC TÂY LỊCH	
Hùng Vương		**Xuân Thu Chiến Quốc**
?		c.551 Khổng Tử (*Nho Học*): *Công Truyền* (1)
?	Tsung Ping, Wei Hsieh	
?	Ku K'ai-chih	
Chữ viết?	*Sáu Nguyên Tắc*	c.372 Mạnh Tử (*Nho Học*)
Thục Phán đánh nước Âu Lạc		c.315 Tuân Tử (*Luận Lý Học*)
		Nhà Tần (202-220)
		c.247 Hàn Phi Tử (*Luật Học*)
Triệu Đà diệt Thục Phán		**Nhà Hán** (202 tới 220 sau Tây Lịch)
		Huấn Hỗ Học
	Đổng Trọng Thư (?) Dương Hùng (c.53) Vương Sung (.27)	

VIỆT NAM	TRUNG HOA	
	Tư tưởng Hội họa	**Tư tưởng Triết học**
	SAU TÂY LỊCH	
Hai Bà Trưng		43
Sĩ Nhiếp/*Nam Giao Học Tổ*		220-590 **Tam quốc và Lục triều**
Chữ Nôm?		Vương Túc (?)Thơ ngũ ngôn Tào Thực
	Hsieh Ho, *Lục Yếu*	
		581-906 Tùy và Đường (Tam giáo): Chú số học Vương Thông (?)
?	Ching Hao	800 Hàn Dũ
?	Lục Pháp	907 **Nhà Lương**
?	Kuan T'ung	
Nhà Đinh	Li Ch'eng	960-1280 **Nhà Tống**
Tiền Lê	*Sheng-ch'ao ming*	Vương An Thạch/*Tam Kinh Tân Nghĩa*
Nhà Lý	*hua-p'ing*	
	Tung Yuan,	Thiệu Ung (Tượng số học), *Hoàng Cửu Kinh Thế*
	Chu-jan,	
	Yen Wen-kuei,	Đạo học: Chu Đôn Di (Liêm Phái)
	Hsu Tao-ning,	Trương Tái (Quan Phái)
	Kuo Hsi,	Trình Hạo (Lạc Phái)
	Chang Tse-tuan	Trình Di
	(Hiện thực),	Chu Hi (Mân Phái)
	Mi Fei	Tâm học: Lục Cửu Nguyên
		1280-1360 **Nhà Nguyên**
Nhà Trần	Ch'ien Hsuan	Trình-Chu học: Triệu Phục,
Trần Hưng Đạo	Chao Meng-fu	Hứa Hoành, Hứa Khiêm
Binh Thư	Wang Meng	
Yếu Lược	Ma Wan	
	Huang Kung-wang	
	Hsieh shan-shui Chueh	
Mạc Đỉnh Chi	*T'ang Hou's Hua*	1368-1640 **Nhà Minh**
Chu Văn An	Li Tsai	Hà Đông Phái (Trình Chu)
Nhà Hồ	Tai Chin	Tiết Huyền, Sùng Nhân Phái (Chu Lục)
Hồ Quý Ly	Wang-shih hua-Yuan	
Minh Đạo	Wang E	Bạch Sa Phái (Trình Chu& Tân học)
Nhà Lê	Chu Tuan	Diêu Dương phái (Tân học)
Nguyễn Trãi	Chou Ch'en	Vương Dương Minh (Vương Thủ Nhân)
Nhà Mạc	Lu Chi (ảnh	Tri hành hợp nhất. Huấn mông đại ý
Nguyễn Bỉnh	hưởng của LuChi	Áp dụng nghệ thuật (âm nhạc) vào giáo
	sang Nhật)	dục nhi đồng. Vương Dương Minh, tư
	Trường phái Wu	tưởng gia về giáo dục nhi đồngđầu tiên
	tại Su-chou	trên thế giới. Ảnh hưởng tư tưởng của

		Vương Dương Minh tại Nhật Bản.
	Wen Cheng-minh	Đông Lâm phái. Thu Thiên phái.
Ôn Như Hầu *Cung Oán Ngâm Khúc*	T'ang Yin	Li Mã Dậu (Jesuit) tới Bắc Kinh. Toán học và Thiên văn học Tây phương bỏ xa Toán học và Thiên văn học của Trung Quốc.
Nhà Hậu Lê	Tung Ch'i-ch'ang	
Lê Quí Đôn	*Hua-shih ts'ung-shu*	
Đoàn Thị Điểm		1644-1911 **Nhà Thanh**
Đặng Trần Côn	Cha Ta	Hán học phái. Kinh học phái
Phan Huy Ích	Tao Chi	Tông học phái (Lưu Vương, Trình Chu)
Chinh Phụ Ngâm	Kung Hsien *Hou pa*	
	Tai Pen-hsiao	
	Wang Hui *Yu-ch'uang man-pi*	
	Tám bậc thầy kỳ dị ở Yang-chou	
Nhà Tây Sơn		
La Sơn Phụ Tử		
Nhà Nguyễn		
Phạm Quí Thích	Ch'ien Tu	
Cao Bá Quát	*Sung-hu hua-i*	
Nguyễn Công Trứ		
Nguyễn Du *Truyện Kiều*		1858. Khương Hữu Vi (*Đại Đồng Thủ*)
Thế kỉ 20 Văn học mới (Ảnh hưởng văn học Pháp)		Lương Khải Siêu (*Ẩm Băng Thất Văn Tập*)
Sự thành hình các bộ môn: Triết học, Khoa học... Trong nghệ thuật: Truyện ngắn, truyện dài, thoại kịch. Hội họa, điêu khắc, kiến trúc.		
Thời Tiền chiến		Ảnh hưởng Tây học
Trường Mỹ Thuật Đông Dương, Hà Nội (1930)		
Đại chiến thứ hai		
Thời Hậu chiến		

SỰ BÀNH TRƯỚNG CỦA TƯ TƯỞNG CỘNG SẢN TẠI VIỆT NAM VÀ TRUNG QUỐC

Hội họa: phát triển Sơn mài, Tranh lụa và Sơn dầu. Tô Ngọc Vân, Lê Văn Đệ, Nguyễn Gia Trí, Lê Phổ, Lê Thị Lựu...

CHIẾN TRANH ĐỘC LẬP Ở VIỆT NAM (1945-1954)

1954. *Nam Bắc Phân Tranh.*
Trường Mỹ Thuật Gia Định và Huế.
Ảnh hưởng của Ấn Tượng, Tân Ấn Tượng, Lập Thể,
Dã Thú và Trừu Tượng tại Nam VN.
Thơ mới và ảnh hưởng của Chủ thuyết Hiện Sinh

NỘI CHIẾN TẠI VIỆT NAM (1960-1975) VÀ CUỘC XUNG ĐỘT GIỮA CỘNG SẢN VÀ TƯ BẢN

Các giải văn học nghệ thuật.
Hội Họa Sĩ Trẻ Việt Nam: (2)
Ngy Cao Nguyên, Nguyễn Trung, Nguyên Khai,
Trịnh Cung, Nghiêu Đề, Đinh Cường, Nguyễn Phước,
Nguyễn Lâm, Lâm Triết (?), Mai Chửng, Hồ Thành Đức,
Nguyễn Đồng, Nguyễn Thị Hợp, Nguyễn Quỳnh (?)...
....
1975. *Chiến tranh Việt Nam chấm dứt.*

C- 1.04 Biểu đồ trên cho thấy sự rực rỡ trong tư tưởng triết học và hội họa ở Trung Quốc khác hẳn với những lầm lẫn thông thường của một số người Việt cho rằng người Đông phương không ưa lập thuyết. Biểu đồ trên chỉ là một toát yếu rất sơ lược vì trên thực tế họa sử Trung Quốc ở mỗi thời kỳ có một danh sách khoảng trên dưới một trăm họa sĩ (Oswald Sirén, 1963).

C- 1.05 Sự rực rỡ ấy sở dĩ có được là nhờ vào vai trò tích cực của nhận thức. Vai trò nhận thức đã giúp cho tư tưởng hội họa Trung Quốc có những sắc thái riêng biệt và bỏ xa phong cảnh họa của Tây phương trên một ngàn năm.

C- 1.06 Tiếc thay cái học từ chương bắt đầu từ thời Hậu Hán không những gây trở ngại cho các tư tưởng tiến bộ nêu trong biểu đồ, mà còn nhận chìm cả khối dân tộc đông đảo ấy vào ngàn năm đen tối.

D. MỘT CHÚT VIỆT NAM

D- 1.00 Hội họa Việt Nam mà người Việt chúng ta vẫn gắng công tìm kiếm không phải chỉ là hội họa nhân-gian, vì ở đâu mà chẳng có hội họa nhân-gian. Thứ hội họa nhân-gian mà chúng ta có, từ hình thức đến một số nội dung rất gần với hội họa nhân-gian ở Trung Quốc.

D- 1.01 Hội họa nhân-gian không trưng ra nhận thức sáng tạo cá nhân bởi nội dung của cái gọi là nhân-gian mang nặng óc truyền thống cộng đồng.

D- 1.02 Truyền thống không ưa sáng tạo, trừ phi nó là một truyền thống sáng tạo.

D- 1.03 Victor Tardieu thành lập Trường Mỹ Thuật Đông Dương tại Hà Nội (1930) với mục đích sau đây: "Trường không nhằm đào tạo người Việt

Nam thành những nhà nghệ sĩ, mà chỉ cốt dậy họ trở thành những người thợ khéo tay." (4)

D- 1.04 Tardieu, dù là bạn học của Matisse, nhưng không phải là người có óc nhận thức trong nghệ thuật. Ông mang truyền thống Mỹ Thuật Ba Lê sang Đông Dương, một thứ truyền thống do công của Jacques Louis David và được liên tục cải tiến trong suốt hơn một trăm năm để trở thành rực rỡ một thời. Truyền thống ấy gọi là Tân Cổ Điển (Neo-Classicism) đến Hà Nội 23 năm sau *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) của Picasso. Nói một cách khác, thế hệ đầu tiên của Trường Mỹ Thuật Đông Dương được huấn luyện trong chương trình giáo dục và nhận thức thẩm mỹ quy phạm của thế kỉ 19.

D- 1.05 Dĩ nhiên, cái nhìn của nhà giáo dục mỹ thuật và người nghệ sĩ sáng tạo rất khác. Tardieu không phải là Matisse.

D- 1.06 Sau khi tốt nghiệp Trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Đông Dương, họa sĩ Lê Phổ sang Paris du học. Tại đây ông khám phá ra Matisse và Bonard (5). Ta thử hỏi làm sao các họa sĩ Việt Nam, thế hệ đầu tiên của Trường Mỹ Thuật Hà Nội, không có dịp sang Tây như Lê Phổ, có thể biết được các biến chuyển trong hội họa Tây phương ở đầu và giữa thế kỉ 20?

D- 1.07 Không có truyền thống hội họa cao trong quá khứ, nên hội họa đến với thế hệ của Trường Mỹ Thuật Hà Nội (Đông Dương) như một luồng gió mới ngang với văn học lãng mạn, đầy ảo ảnh (fictious), vừa xa lạ, vừa mông lung, vừa tha thiết hữu tình.

D- 1.08 Nhưng nghệ thuật cũng giống như toán học là trí tuệ trực giác uyên nguyên của nhân loại, do đó nó dễ phát triển ở những con người ưa quan sát và học hỏi. Thế hệ đầu tiên của Trường Mỹ Thuật Hà Nội, tuy không biết đến triết học nghệ thuật và chức năng nhận thức sáng tạo nghệ thuật, nhưng đã thừa tài năng và rung cảm để thức tỉnh óc thẩm mỹ của quần chúng ngay trong buổi giao thời.

D- 1.09 Điều bất hạnh cho hầu hết các tài năng của Trường Mỹ Thuật Hà Nội là họ không có dịp may để tiếp tục phát triển tài năng và nhận thức. Cuối thế kỉ 19, Van Gogh phát biểu rằng, "Mỗi màu sắc tự nó là một diễn tả của nhận thức," trong khi ấy những bức họa của Tô Ngọc Vân và các họa sĩ thế hệ của ông vẫn chỉ là những bức minh họa (illustrations). Ông không suy tư bằng ngôn ngữ hình tượng (visual language) mà bằng ngôn ngữ ký âm, tức tiếng nói và chữ viết. Nên nhớ Vương Duy và Tô Đông Pha không phải là những ví dụ tốt trong hội họa. Họ là những người đã làm sai lệch ngôn ngữ hội họa Trung Hoa, và gây rất nhiều ngộ nhận cho hậu thế. Những họa sĩ có tài như Tô Ngọc Vân phải được sống lâu để mài dũa tư duy sáng tạo, để nắm bắt và phát triển nhận thức mỹ quan của mình.

D- 1.10 Họa sĩ Nguyễn Gia Trí lừng danh về sơn mài. Phối trí tranh của ông dựa trên những chấm phá ngẫu nhiên do sự giao thoa của màu sắc, một nhận thức cao nhất trong nhóm mỹ thuật Đông Dương. Ông đã chọn một chất liệu rất khó là sơn mài. Nhưng chất liệu độc đáo này có thể đã giới hạn

tự do khai triển mỹ quan màu sắc của ông. Hơn nữa ông có khuynh hướng cưỡng ép các hình thể ngẫu nhiên "trừu tượng" thành các hình thể hữu hình vừa ước lệ, vừa lập đi lập lại, như phụ nữ, cỏ cây, đền miếu. Do đó có một số người ngoại quốc đã nhận xét rằng: "Nghệ thuật của Nguyễn Gia Trí nặng tính thủ công."

D- 1.11 Tính chất thủ công nghệ có thể xảy ra cho bất kỳ họa sĩ nào, Đông cũng như Tây, khi người họa sĩ không dám bẻ gãy nhận thức cố hữu của mình, khi người họa sĩ để cho kỹ thuật nắm vai trò sản xuất hơn là sáng tạo. Chính Picasso cũng tự nhận ra điều này khi ông nói rằng rất nhiều tranh của ông là "đồ giả", tức là chúng không có tính sáng tạo. Nghĩa là những tác phẩm ấy trưng ra những hệ tư duy hình tượng ù lì, lập đi lập lại.

D- 1.11 Tạ Tỵ không hiểu đã xem tranh Lập Thể ở đâu mà thường được coi là họa sĩ Việt Nam đầu tiên đưa hình khối vào tranh. Tuy rằng tranh lập thể của ông không đúng là Lập thể kiểu Braque, Picasso hay Gris, nhưng ông đã có công thổi vào trong khung cảnh hội họa Việt Nam, còn phôi thai trong lịch sử nhân loại, một luồng gió mới. Sau ông, ta thấy xuất hiện rất nhiều bìa nhạc mang màu sắc "lập thể". Hạn từ *Sáng Tạo* do nhóm của họa sĩ Tạ Tỵ nên lên rất xúc động trong tâm hồn của thế hệ trẻ. Tranh Lập Thể của Tạ Tỵ cũng lạ lùng như thơ mới theo kiểu Apollinaire và Prévert tại Nam Việt Nam thuở ấy.

D- 1.12 Phải đợi đến cuối thập niên 50 tại miền Nam Việt Nam, khi sách báo ngoại quốc về nhệ thuật Tây phương, ấn loát tân kỳ, đầy màu sắc đưa vào Sài Gòn, họa sĩ và quần chúng Việt Nam mới thấy rõ hơn sức mạnh của những phong trào sáng tạo hội họa Tây phương từ giữa thế kỉ 19 (Ấn tượng) cho tới thời hậu chiến. Đã từ lâu Ấn tượng là bút pháp được nhiều họa sĩ Việt Nam ưa thích, nhưng Huy Tường có thể là người thành công hơn cả. Và Duy Thanh xứng đáng là người đã giới thiệu trường phái Dã Thú vào Việt Nam.

D- 1.13 Mặc dù một số họa sĩ Việt Nam thủ đắc được bút pháp Ấn Tượng nhưng *hiện tượng mong manh của thời khắc* và thứ *ánh sáng lung linh,* hai trong số những yếu tố cơ bản của trường phái Ấn Tượng Pháp, vắng mặt trong tác phẩm của họ. Đường nét và hình ảnh trong tranh của Matisse giống như bản phác họa bằng màu. Do đó chúng có tính linh động cởi mở đầy sức sống bột phát ngẫu nhiên. Trong khi ấy các mảng màu sắc rực rỡ của Duy Thanh trở nên khép kín. Sự khác nhau này phải được thảo luận kỹ hơn ở một chuyên luận riêng.

D- 1.14 Mặc dù sống trong một xã hội cổ truyền, một số nữ họa sĩ Việt Nam cũng bắt đầu đổi mới, ví dụ Lê Thị Lựu của Trường Mỹ Thuật Đông Dương, Trương Thị Thịnh và Nguyễn Thị Hợp của Trường Mỹ Thuật Sài Gòn. Bà Lựu sống trong giấc mộng khuê các của thời tiền chiến. Bà Hợp yêu vẻ phong kín, an nhàn thuở xưa. Bà Thịnh (tranh vẽ ở Sài Gòn) dồi dào sinh lực, tài hoa.

D- 1.15 Tranh của nữ họa sĩ Việt Nam cũng có thể là những tiếng "thét"

của đam mê, của hoang mang, hay cơn lốc bi thảm của cuộc đời. Đó là trường hợp của Đỗ Mai Lan.

D- 1.16 Thập niên 60 có thể được coi là thập niên huy hoàng của hội họa tại Việt Nam Cộng Hòa với sự ảnh hưởng đến từ các trường phái trừu tượng kiểu cơ cấu của Paul Klee, tính siêu thực lãng mạn thơ văn của Chagall, tính trừu tượng ngây thơ kiểu Dubuffet, tính trừu tượng siêu thực kiểu Miró, tính lập thể phân tích và tổng hợp của Picasso, tính hồn nhiên huyễn hoặc của Rousseau, tính siêu thực ác mộng của Dali, và tính siêu hiện thực của Andrew Wyeth.

D- 1.17 Trong các ảnh hưởng vừa kể, ảnh hưởng ưu việt bao trùm không khí hội họa miền Nam Việt Nam là nhận thức độc đáo kiểu Modigliani và Chagall. "Modigliani" u sầu ngất ngưỡng nhưng chắc chắn trong cơ cấu. "Chagall" bay bổng với "gái, ngựa, trăng, hoa" — rất sính với lối tưởng tượng văn nghệ của thi ca.

D- 1.18 Những thứ vừa kể trên được ráp lại với nhau trong bố cục màu xanh — thứ màu trầm lắng hợp với cái ưu tư của cá nhân, cái buồn mênh mông của thi ca, và vẻ lãnh đạm mặc cảm trước cuộc đời. Người có công gây ra phong trào màu xanh là họa sĩ Thái Tuấn, và người đưa hiện tượng này lên cao là Nguyễn Trung. Có người đeo đuổi "màu xanh" lãng mạn rất lâu. Có người thoát ra rất lẹ.

D- 1.19 Nhờ được cảm tình chung của quần chúng vì tính lãng mạn "thi ca", nhóm màu "Xanh" trở nên tự tin. Trong khi đó những tài năng độc đáo như Nguyễn Lâm (Lâm Huỳnh Long) với bút pháp chắc chắn chân phương, như Nguyễn Phước với bút pháp có tính siêu thực sắc bén, táo bạo, và với Vị Ý mãnh liệt và sâu sắc hơn tranh lập thể của Tạ Tỵ lại không hợp thời, rơi vào lãng quên.

D- 1.20 Có người lủi thủi và trốn tránh một mình như trường hợp Nguyễn Quỳnh, để học hỏi cả hai lãnh vực: sáng tạo và tư duy, từ Klee qua Kandinsky, qua Miró, qua Pollock, qua Picasso của thời Lập Thể Tổng Hợp, và vươn tới cả Op-art. Những nỗ lực đơn điệu này xem ra không thích hợp với quan niệm nghệ thuật Việt Nam.

D- 1.21 Đầu thập niên 70, có người như Phạm Văn Hạng, nghe nói, đã dùng ruột gan của nạn nhân chiến tranh kết hợp lại thành tác phẩm. Lối làm tác phẩm táo bạo này không thua gì một số họa sĩ Hoa Kỳ trong thập niên 50 và 60. Đây không hẳn là trường hợp của Pop-art, nhưng hiển nhiên là cách làm nghệ thuật mới, như năm 1918 Duchamp đem bình tiểu ra trưng bày. Kinh nghiệm nghệ thuật có thể đến từ một sự vật quen thuộc tầm thường (found objects) hay "đồ phế thải" (Junk art). Phạm Văn Hạng chưa chắc đã biết đến lịch sử mỹ thuật hiện đại ở Âu Mỹ, nhưng cảm ứng của ông ngẫu nhiên giúp ta nhìn ra chất tinh thần thời đại (Zeitgeist). Ông đã có lần say sưa đứng giữa hội trường hùng hồn đòi diễn giả: "Chúng ta phải kéo Thượng Đế xuống!"

D. 1.22 Nếu lịch sử hội họa Việt Nam hiện đại kể đến cả những họa sĩ làm việc ở hải ngoại trong suốt thời nội chiến, có lẽ chúng ta phải kể đến Phạm Tăng và Võ Đình. Ở Võ Đình ta thấy một tâm trạng tha thiết với biểu tượng của dân tộc. Ông cố gắng sử dụng kỹ thuật Tây phương để gợi hồn Đông phương. Ý niệm ấy dường như vẫn còn được khai phá và xem ra là có thể đã có người muốn bắt chước ông, dĩ nhiên rất khác về nội dung suy tưởng.

D- 1.23 Nếu xét rộng trong phạm vi nghệ thuật hình tượng (Visual arts) ta không thể bỏ qua khía cạnh *graphics* (*đồ họa* — Tòa soạn dịch), một điều hầu như thiếu vắng tại Nam Việt Nam, ngoại trừ một mô hình trang trí đã lỗi thời của Trường Mỹ Thuật Đông Dương. Kể từ đầu thập niên 70 có những trường hợp lẻ loi nhưng đặc biệt như Hoàng Ngọc Biên và Nguyễn Đồng. Cả hai họa sĩ này đã hấp thụ được ngôn ngữ *graphics* ở hải ngoại. Mặc dù đa số quần chúng không thấy việc làm của họ, ví dụ trường hợp Hoàng Ngọc Biên, nhưng giá trị nhận thức *graphics* nơi họ có thể được kể là một khuynh hướng mới trong lịch sử hội họa hiện đại ở Việt Nam.

D- 1.24 Dầu sao, suy xét cho kỹ, những bước tiến trong hội họa Việt Nam tại miền Nam chỉ là chú thích (footnotes) của nền hội họa Tây phương. Họa sĩ Ngy Cao Nguyên, Hội trưởng Hội Họa Sĩ Trẻ Việt Nam, sau khi mang tranh của hội viên sang triển lãm ở Hoa Kỳ, trở về ông đã tâm sự: "Người Mỹ bảo hội họa của chúng ta là sự thoái hóa của hội họa Pháp (French decadence)."

D- 1.25 Nghe ra không vui, nhưng chớ vội buồn. Bởi vì hội họa Việt Nam đang đốt giai đoạn cả ngàn năm lịch sử. Từ cái không, ta tạo thành cái có. Ta lẽo đẽo theo người, hết theo Tàu rồi lại theo Tây.

D- 1.26 Thế nhưng có chê ắt phải có khen. Từ đầu thập niên 70, nhiều nhà trí thức phương Tây như Hanz Salmann đã phải nức nở thốt lên: "Người Việt Nam rất có tài trong hội họa!" (6)

D- 1.27 Đúng 3 tháng trước khi Cộng hòa miền Nam sụp đổ, Paul Selz, sử gia mỹ thuật và cũng là hội viên Hàn Lâm Viện Pháp đã phải sửng sốt xác nhận như sau: "Không thể tưởng tượng được rằng hội họa Việt Nam tiến bộ quá mau!" (7) Muốn hiểu câu nói của Paul Selz ta phải nhìn vào biểu đồ lịch sử (C- 1.03), từ cái không đến cái có, từ Trường Mỹ Thuật Đông Dương ở Hà Nội đến tháng 4-1975.

D- 1.28 Những gì người họa sĩ miền Bắc Việt Nam tâm sự với người họa sĩ miền Nam Việt Nam sau năm 1975 chứng tỏ cho lời nói của Paul Selz, của Hanz Salmann và của những người nhìn vào lịch sử với sự hiểu biết chân thành. Một họa sĩ miền Bắc đã nói với Tạ Tỵ thế này: "Chúng tôi cần phải 50 năm nữa mới tới chỗ các anh đã đạt tới ngày nay." (8)

D- 1.29 Nếu không có biến cố 1975 thì hội họa miền Nam Việt Nam sẽ đi về đâu? Bên cạnh những thành quả tốt như ta vừa thấy, có những vấn đề quan trọng. Vấn đề đó là, các cá nhân chưa phát triển được nhận thức sáng tạo của mình. Việt Nam chưa có một tư tưởng gia nghệ thuật, một phê bình

gia nghệ thuật, một nhà lịch sử mỹ thuật. Và nước Việt Nam vẫn còn chờ đợi một da Vinci, một Ching Hao, một Fan K'uan, một Michelangelo, và một Tanguy.

E. CÓ THẾ MÀ THÔI

E- 1.00 Nếu kinh tế tư bản còn vững mạnh ở thế kỉ 21, khoa học không gian sẽ là văn minh của nhân loại. Nhưng nghệ thuật Tây phương phải cần nhận thức mới. Đó là chuyện riêng của họ. Còn Việt Nam thì sao?

E- 1.01 Thế kỉ 21 có thể là thế kỉ tốt cho Việt Nam xây dựng về nhiều mặt: khoa học, triết học, văn học và nghệ thuật. Trong những ngành ấy, ta cần một nhận thức trừu tượng đầy sáng tạo.

E- 1.02 *Ánh lửa trời Tây* cũng như *Rực rỡ trời Đông* là chuyện của ngày hôm qua.

E- 1.03 Không có lịch sử ngày xưa chưa chắc đã phải là một điều bất hạnh. Nhiều dân tộc có một truyền thống mỹ thuật rất xưa, nhưng chức năng nhận thức không sâu sắc, uyển chuyển và sáng tạo, cho nên lịch sử xưa cũ ấy đã giữ mãi dân tộc ấy trong ngàn năm u tối.

E- 1.04 Không có lịch sử ngày xưa ta làm lịch sử ngày nay: bằng cách học hết cái khôn của người rồi bỏ xa người. Bằng cách học hỏi từ nhiều trạng huống thiên nhiên rồi chuyển những cái học ấy thành nhận thức uyên áo của mình. CÓ THẾ MÀ THÔI.

E- 1.05 Thế hệ của Trường Mỹ Thuật Hà Nội đã biết tránh xa khuyết điểm trong quá khứ của ông cha. Thế hệ của Trường Mỹ Thuật Sài Gòn và của những họa sĩ "tự do" cùng thời đã biết tránh những khuyết điểm của nền hội họa tiền chiến. Thế hệ trẻ ngày nay, cũng trong vòng biện chứng ấy, nên tránh những khuyết điểm của nền hội họa tại Nam Việt Nam.

E- 1.06 Thà làm một kẻ lang thang ôm ấp đam mê sáng tạo cho đến già, còn hơn "đánh đĩ" sắc màu. CÒN GÌ BÀN THÊM NỮA? CÓ THẾ MÀ THÔI.

NGUYỄN QUỲNH, Ph. D., Ed. D.
Giáo sư Lịch sử Mỹ thuật và Thẩm mỹ học
San Antonio College of the University of Texas

Chú thích:

1. Chữ in nghiêng: Tên tác phẩm, tư tưởng hoặc phương pháp học, ví dụ: *Doryphorus, Công Truyền, Chinh Phụ Ngâm Khúc...*

2. Hội Họa Sĩ Trẻ Việt Nam được thành lập do ý kiến và sự bảo trợ tinh thần của Bác sĩ Nguyễn Tấn Hồng, Cựu Bộ Trưởng Thanh Niên, Cộng Hòa Việt Nam. Chủ tịch đầu tiên là họa sĩ Ngy Cao Nguyên.

3. Tác giả là một trong số các hội viên sáng lập của Hội Họa Sĩ Trẻ Việt Nam, nhưng vì nhiều khó khăn của thời chiến khiến tác giả phải xin ra khỏi hội. Bởi lẽ đó bản danh sách các hội viên không tránh khỏi thiếu sót và không

chính xác.

4. Đối thoại với cố giáo sư Lê Văn Đệ, 1963.

5. Phỏng vấn họa sĩ Lê Phổ tại Nữu Ước, 1981.

6. Đàm luận với Hans Salmann tại Trung Tâm Văn Hóa Đức, Sài Gòn, 1974.

7. Đàm luận với Paul Selz tại trường Kinh Luân, Gia Định, 1975.

8. Đàm luận với họa sĩ Tạ Tỵ tại San Diego, Hoa Kỳ, 1985.

THƯ MỤC THAM KHẢO

Bachfer, L. (1946), *A Short History of Chinese Art*, N. Y.

Cheng, F. (1976), *Vide et plein, le langage pictorial Chinois.*

Cohn, W. (1948), *Chinese Painting*, Oxford University.

Ferguson, J. C. (1927), *Chinese Painting*, Chicago.

Giles, H. A. (1918), *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*, London.

Goepper, R. (1963), *The Essence of Chinese Painting.*

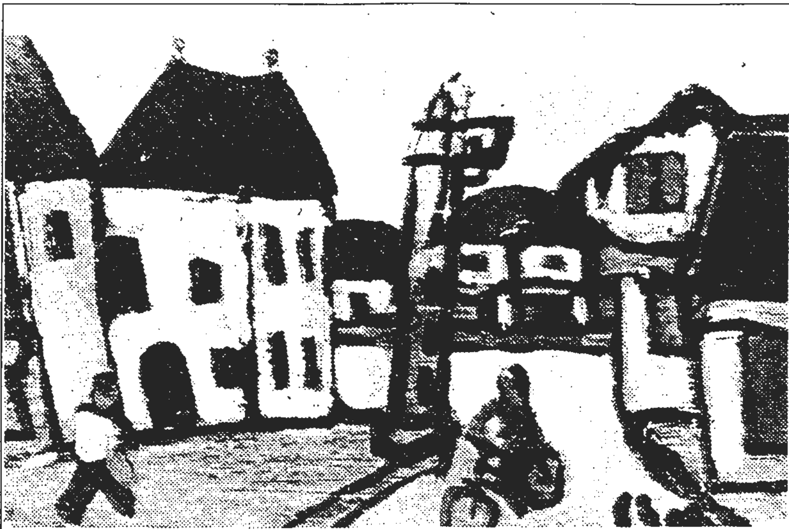
Jo-Hsu, K. (1951), *Experiences in Painting (T'u-Hua Chen-Wen- Chih)* Translated and annotated by Alexander Cogurn Soper, Washington D. C.

Loehr, M. (1970), *The Great Painters of China*, N. Y., Harper and Row.

Nguyễn, Quỳnh (1988), *Space and Light in Painting*, Columbia University / University Microfilm.

Trần, Trọng Kim, *Nho Giáo*, Sài Gòn.

Siren, O. (1956), *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, 7 volumes, London and New York.



Phố Hàng Muối, tranh sơn dầu Bùi Xuân Phái



THỤY KHUÊ

trường cao đẳng mỹ thuật hà nội và các họa sĩ đầu tiên của việt nam

Đoạt giải hội họa Đông Dương, họa sĩ Victor Tardieu (bạn học của Rouault và Matisse) sang Hà Nội năm 1920. Ông vận động thành lập một trường Cao Đẳng Mỹ Thuật. Ngày 27-10-1924, chính phủ bảo hộ ký nghị định lập trường Cao Đẳng Mỹ Thuật. Khóa đầu, 1925, trường nhận 10 sinh viên học về ba ngành: hội họa, điêu khắc và kiến trúc. Thời gian học tập được quy định là 5 năm.

Khi đặt chân lên đất Ấn, người Anh đã xây dựng những viện Mỹ Thuật hoàn toàn Âu hóa, hủy diệt nghệ thuật chân truyền Ấn Độ. Victor Tardieu ngược lại, những mẫu mực ông lựa cho học trò không phải là những bích họa của Michel Ange hay Phidias, ông đòi hỏi học trò phải trở về nguồn, tìm cảm hứng trong văn hóa, phong tục và tôn giáo của họ.

Sai 10 năm cố gắng, giáo sư đã xây dựng một trung tâm mỹ nghệ thực thụ, với những nhân tài trẻ, sáng tạo theo kỹ thuật tân tiến, nhưng không chối bỏ phong tục tập quán Đông phương của mình...

(Theo Waldemar George và Roger Baschet)

Roger Baschet viết tiếp, trong tuyển tập *La Peinture Asiatique, son histoire et ses merveilles* (1954).

"Nhiều tài năng lớn xuất hiện: Nguyễn Phan Chánh, cựu giáo viên, vẽ với sự nhận xét tinh tế và một giá trị độc đáo hiếm có, những cảnh sinh hoạt đời sống hàng ngày làm chúng ta liên tưởng đến những bức tranh in trên bản khắc giá trị nhất của Nhật Bản.

"Lê Phổ, Vũ Cao Đàm, Mai Thứ họp thành bộ ba họa sĩ đặc sắc tân kỳ và sau họ những họa sĩ trẻ lôi cuốn theo đường lối trừu tượng".

Roger Baschet chọn cho tuyển tập bốn bức: *Lên Đồng* và *Rửa Rau* của Nguyễn Phan Chánh, *Gà Chọi* của Vũ Cao Đàm, và *Thiếu Nữ* của Lê Phổ.

Chúng tôi không tìm được tài liệu đầy đủ về các họa sĩ xuất thân ở trường, chỉ biết:

- Khóa đầu tiên (1931) tốt nghiệp của các họa sĩ: Nguyễn Phan Chánh, Lê Phổ, Lê Thứ.
- Khóa thứ nhì (1931): Vũ Cao Đàm, Tô Ngọc Vân...
- Khóa thứ ba (1932): Lê Thị Lựu...

*

Họa sĩ Nguyễn Phan Chánh

Họa sĩ Nguyễn Phan Chánh sinh ngày 21-7-1892 tại Hà Tĩnh. ra trường năm 1930, năm 31, trong cuộc Đấu Xảo, thuộc địa tổ chức , Pháp, tranh lục của Nguyễn Phan Chánh rất được hoan nghênh.

Năm 1938, ông trưng bày tranh ở Địa Ốc Ngân Hàng (ngã tư Tràng Tiền) với 40 bức tranh lụa. Đến năm thứ tư trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Hà Nội, ông mới bắt đầu vẽ tranh lụa, dùng lụa Vân nam. Nhưng chất lụa Vân Nam ẩm mốc, ông đổi sang lụa Bombay. Sau đó, ông nghiên cứu dùng lụa Việt Nam để vẽ. Nguyễn Phan Chánh áp dụng lối vẽ từng mảng đồng màu, đồng sắc (aplat), theo kỹ thuật Trung Quốc, có đường viền. Ông ưa cảnh nông dân với mái tranh, vườn chuối, cảnh sinh hoạt đời sống hàng ngày ở nông thôn.

Họa sĩ Lê Phổ

Họa sĩ Lê Phổ sinh ngày 2-8-1907, là con cụ Lê Hoan, kinh lược sứ (vie Roi) Bắc Kỳ. Năm 1928, ông đã triển lãm chung với Vũ Cao Đàm và Mai Thứ tại Hà Nội. Ra trường năm 1930. Năm 1932, được học bổng đi Pháp học trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Paris. Từ đó ông đi nhiều nước Âu Châu và Trung Hoa. Năm 1937, họa sĩ Lê Phổ sống hẳn tại Pháp. ông dự nhiều cuộc triển lãm tranh ở Việt Nam và khắp nơi trên thế giới. Từ 1950 đến 1954, ông làm cố vấn Mỹ Thuật cho Tòa Đại Sứ Việt Nam Cộng Hòa tại Pháp.

Tranh ông phối hợp hai ngành Mỹ Thuật Đông Tây (hội họa Trung Quốc và hậu ấn tượng). Ảnh hưởng Bonnard. Đa số là hoa và phụ nữ. Chủ yếu dùng ánh sáng và màu vàng. Tranh Lê Phổ mang phong cách trang trí: sắc độ rực rỡ, quang độ chan hòa, gợi hình ảnh mùa xuân bất tận, một khung cảnh địa đàng nơi trần thế.

Họa phẩm của Lê Phổ được trưng bày ở Musée d'Art Moderne ở Paris, Musée d'Oklahoma (USA) và trong nhiều sưu tập nghệ thuật tư nhân, phần lớn ở Mỹ. Họa sĩ Lê Phổ hiện sống ở Paris.

Họa sĩ Vũ Cao Đàm

Sau khi tốt nghiệp trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Hà Nội (năm 1931), ông được học bổng qua Pháp học ngành điêu khắc. Một thời gian sau, ông chuyển hướng bỏ điêu khắc, chuyển sang hội họa. Ban đầu tranh ông ảnh

hưởng tranh cổ Trung Quốc, sau qua xu hướng mới: Ảnh hưởng Chagall. Hay vẽ các đề tài: thiếu nhi, thiếu nữ và ông già. Sau này bỏ hẳn tranh lụa để vẽ sơn dầu.

Trong các họa sĩ, ông là người có nhiều công lao tìm tòi chất liệu cho tranh lụa và sơn dầu. Vì có căn bản về điêu khắc, tranh Vũ Cao Đàm mang tính chất xác thực trong sự khảo sát cơ thể con người. Họa sĩ Vũ Cao Đàm hiện sống ở St Paul de Vence, làng hội họa, gần Nice.

Họa sĩ Mai Thứ

Họa sĩ Mai Thứ tên thật Mai Trung Thứ. Trong ba họa sĩ đầu tiên của Việt Nam thành danh có tầm vóc quốc tế (Lê Phổ, Mai Thứ, Vũ Cao Đàm), họa sĩ Mai Thứ được biết đến nhiều nhất.

Ở Paris thập niên 60, 70 những bản in (reproduction) tranh Mai Thứ bày la liệt khắp các hiệu sách. Những nhà phê bình xếp ông vào trường phái Hồn Nhiên hay Ngây Ngô (Naif). Tranh Mai Thứ mang phong cách Á Đông (Một nửa ảnh hưởng Trung Quốc, Ấn Độ, Ba Tư, còn một nửa là nét dí dỏm của Mai Thứ. Đề tài: trẻ nhỏ Việt Nam.

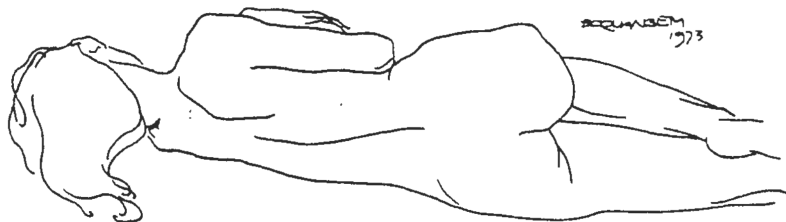
THỤY KHUÊ

CHÚ THÍCH:

Người đầu tiên học về hội họa là ông Lê Huy Miên, sinh ngày 13.3.1874 tại Vinh, học trường thuộc địa (Ecole Coloniale) và vào học trường Mỹ Thuật Paris ngày 20.10.1890 với giáo sư họa sĩ Gérome, thành viên của Viện Hàn Lâm Hội Họa. Không rõ năm nào ra trường (Tài liệu do Patricia Marcel sưu tập)

(*) Tỷ lệ vàng: Luật cân xứng tỷ lệ của Hy Lạp do Vitruve đặt thành công thức: nếu một vật chia thành hai phần không đều nhau mà vẫn đẹp, thì tỷ lệ của phần nhỏ đối với phần lớn, không bằng tỷ lệ của phần lớn đối với toàn thể. Khuôn mặt lý tưởng phải được chia thành bốn phần đều nhau:

- Từ đỉnh đầu tới chân tóc trước trán.
- Từ chân tóc trước trán tới kẻ mắt.
- Từ kẻ mắt đến đầu mũi
- Từ mũi đến cằm.(Phần cuối cùng này cũng lại chia làm ba phần nhỏ: miệng nằm giữa).





THỤY KHUÊ

thiều quang lê phổ



Trong thế giới hiện đại, hội họa không chỉ mang bản sắc thuần túy nghệ thuật mà còn đi vào đời sống, với những kích thước khoa học, kỹ thuật và công nghiệp. Hội họa cực thực (hyperréalisme) hôm nay là một hợp kim giữa hóa chất, nhiên liệu và con người. Nghệ thuật tạo hình dường như muốn đi sâu vào đời sống tâm linh và vật chất của con người mà những sần sùi, thô bạo, rác rưởi, những cơn bão loạn, ác mộng trở thành thực tại. Đã xa rồi những giấc mơ, những cái đẹp phù ảo. Cho nên ngày nay, viết về Lê Phổ, Vũ Cao Đàm, Lê Thị Lựu... là để ngoảnh lại quá khứ Ấn Tượng, một quá khứ đã phôi pha như tiếng thở dài của thời đại đang xa.

*

Năm 1872, khi Claude Monet sáng tác bức *Cảm Giác, Rạng Đông* (Impression, Soleil - Levant) vẽ một bối cảnh huyền ảo trong sương mơ, không phân biệt bến bờ, mây, nước... Ấn Tượng đã khai quang một chân trời mới:

Chân trời phiếm định trong hội họa. Ấn Tượng, trong một chừng mức nào đó, đã khai triển sợi dây vô hình liên lạc hai vũ trụ quan hoàn toàn khác nhau giữa Đông và Tây: Degas - cuối thế kỷ 19 - khám phá cấu trúc kỹ thuật estampe in trên bản khắc của trường phái Nhật Bản Ukiyoyé và áp dụng cách sắp đặt những *chuyển động liên tục* và *bố cục không cân xứng* trong tranh Outomaro, Hokusai, Hiroshigé... vào những chuyển động vũ nữ trong tranh của mình. Cùng thời Van Gogh cho rằng *"Nghệ thuật Nhật Bản, nguyên thủy như Hy Lạp, như Hoà Lan xưa là nguồn khai thác bất tận"*. Van Gogh đã mô phỏng *Đào Nương* của Keisai và những bức *Hoa Đào, Mưa Trên Cầu* của Hiroshigé. Không khí mờ ảo trong những tuyệt tác *Đầm Sen* (Nymphéas) của Monet cũng chịu ảnh hưởng thi ca và nghệ thuật tạo hình Trung Quốc. Cảnh hồ xuân trên *Cầu Vồng Hoa* trong vườn Giverny của Monet hoàn toàn không phân lằn mức, không có khoảng cách, không còn chân trời, không cả bối cảnh, không có chủ đề mà chỉ có cảm đề: Ấn Tượng ở đây biểu dương: nước mây, cây cỏ, trời đất tan loãng trong nhau thành một khối: Triết lý Đông phương giao hòa với màu sắc Tây phương. Hội họa Ấn Tượng - cuối thế kỷ 19 - là sự trao đổi giữa hai thế giới, hai nội tại, hai tâm tưởng.

Tác phẩm của Lê Phổ và những họa sĩ Việt Nam xuất dương cùng thời với ông những năm 40: Mai Thứ, Vũ Cao Đàm, Lê Thị Lựu... không phải là sự mô phỏng và giao thoa nghệ thuật Đông - Tây một cách ước lệ mà là một nối tiếp truyền thống giao hưởng trong Ấn Tượng, là sự phối hợp hai phong cách, hai vũ trụ nhân sinh. Cái làm cho hội họa Pháp và sau đó Mỹ, công nhận giá trị của các họa sĩ Việt Nam, là họ đã không chối bỏ nguồn gốc của mình như một vài họa sĩ Nhật Bản đương thời: Nishimoura, Okamoto... cùng xuất thân từ trường phái Paris. Sự thành công của những họa sĩ đầu tiên của Việt Nam bên trời Âu, sau thế chiến, đã không phải dễ dàng, đã qua nhiều cay đắng, nhưng xác định chỗ đứng của nghệ thuật tạo hình giao thoa Đông-Tây Việt-Pháp mà Lê Phổ là một tác giả đích thực.

*

Năm 1932, khi vào trường Mỹ Thuật Paris, tiếp xúc với những trường phái tân kỳ thời đó như Lập Thể, Siêu Thực, Trừu Tượng... Lê Phổ hoang mang và nghi ngờ tất cả những gì đã gặt hái được từ trước về hội họa. Di tích còn lại của sự hoang mang ấy là bức tranh phong cảnh Fiesole, sơn dầu, 1932, rất Tây phương, rất "trường phái Paris". Từ Pháp, năm ấy, Lê Phổ đi một vòng Âu châu qua Bỉ, Hòa lan, Ý thăm các bảo tàng viện Bruges (Bỉ), Cologne (Đức) và Florence (Ý). Tiếp xúc với hội họa Phục Hưng, Lê Phổ tìm ra những nét trùng hợp giữa hội họa cổ điển Tây Phương và hội họa cổ truyền Trung Quốc. Về Việt Nam năm 1934, Lê Phổ sang Bắc Kinh để tìm hiểu hội họa Tống, Minh... Cuộc hành hương này đã mở đường cho một tiến trình hơn nửa thế kỷ hội họa, có thể phân chia làm hai giai đoạn:



La Toilette (1942), Lê Phổ

1. Thời kỳ cổ điển (tranh lụa): Từ 1934 đến 1944, 45. Những bức *Người Thiếu Phụ Ngồi* (1934) và *Chim Ngói* (1937), ảnh hưởng hội họa đời Tống nhưng tâm cảmViệt Nam. Đường nét thanh thoát, uyển chuyển, mềm mại. Không gian phẳng, dùng màu lì (aplat), từng mảng đồng màu đồng sắc, nét bút tinh vi. Toàn thể vừa quyến rũ vì những mong manh tế nhị trong nét bút, vừa lạnh lùng vì dùng độc sắc (camaieu), tạo không khí thuần khiết, chay tịnh, ơ hờ; vừa mang dung sắc nghiêm phong của tinh thần đạo lý Việt Nam còn nhuần Khổng Mạnh vào đầu thế kỷ.

Vài năm sau, Lê Phổ đổi hướng: Những bức *Mẹ Con* (1938), *Thiếu Nữ Và Hoa Lan* (1938), *Thiếu Nữ và Hoa Hồng* (1941), *Tử Vì Đạo* (1941), *Chải Đầu* (1942)... thuộc thời kỳ thánh giáo, dung hòa nghệ thuật Trung Hoa và hội họa Ý: nét bút vẫn tế nhị, thanh tao. Không gian vẫn hai chiều, nhưng người phụ nữ trong tranh mang màu sắc tôn giáo, dáng dấp thiên thần Bohicelli, mặt trái xoan, dài, tóc đen, cổ cao Modigliani, u buồn và huyền bí. Dù dưới hình thức Đức Mẹ hay khỏa thân gợi cảm, những người đàn bà trong tranh Lê Phổ đều phảng phất vẻ trầm tư, tịnh độ của một Đức Quán Thế Âm hay đấng Bồ Tát trong tư thế tham thiền nhập định.

Thời kỳ tranh lụa, tất cả nghiêng trong không gian cổ điển. Chuyên về nét (dessin) hơn là về thể (volume). Lê Phổ dùng sắc đạm, màu thiền, màu lạnh và phân chia rõ ràng biên giới: đen - trắng, thiên đàng và địa ngục. Đây có thể gọi là thời kỳ "thủy mạc" của họa sĩ: Hương thiền, hương đạo: đạo đức và đạo lý thấm vào bút lông, biến người phụ nữ trong tranh dù có khỏa thân, cũng *"khỏa thân bên cạnh Ngọc Hoàng"*, như lời hát Phạm Duy, một thứ thánh nữ đồng trinh, khỏa thân "vô tội". Bất khả xâm, bơ vơ trong vườn địa đàng, hình hài ở đây naif (ngây thơ) không trong đường nét hội họa như Mai Thứ mà naif trong tâm cảm người đàn bà u buồn mà vẫn hướng thượng. Những đạm thanh, tinh khiết ấy tỏa ra cái vẻ não nùng, tâm trạng *"nghĩ mình mình lại thêm thương nổi mình"* của phi tần đã bị bỏ quên trong *vách quế* ngập *gió vàng* với *mảnh vũ y lạnh ngắt.*

*

2. Thời kỳ lãng mạn: Tranh sơn dầu. nếu có dịp hỏi các họa sĩ Lê Phổ, Vũ Cao Đàm: Tại sao đang vẽ tranh lụa lại đổi sang sơn dầu? Thì cả hai đều trả lời: Vì tranh lụa có những giới hạn về khuôn khổ, màu sắc và thể lượng, khó diễn tả được hết những điều muốn vẽ. vậy những điều muốn vẽ, muốn diễn tả của Lê Phổ, sau thời kỳ tranh lụa là gì? Họa sĩ muốn bước ra khỏi vòng đạo lý: người đàn bà trong thời kỳ này dần dần trút bỏ lớp áo *"tiết hạnh khả phong"* để đi vào thế giới lãng mạn của tình yêu, và tranh cũng từ vùng âm u bước ra vùng ánh sáng.

Dù Lê Phổ đã gặp gỡ hội họa Ấn Tượng ngay từ lúc vào trường Mỹ

Thuật, nhưng đến những năm 40, hội họa Lê Phổ mới thực sự rời bỏ nghiêm lệnh chính xác của các trường phái cổ điển để bước vào thế giới phôi pha, phiếm định của vũ trụ ánh sáng và màu nhòe. Trong kỷ nguyên Ấn Tượng, Cézanne đã mở một vũ trụ về thể, Monet mở một chân trời ngũ sắc và ánh sáng. Lê Phổ đã bỏ rơi cả thể, lẫn sắc và sáng trong suốt đoạn đường 10 năm tranh lụa cổ điển và dần dần tìm lại trong 6, 7 năm giao thời.

Phải đến những năm 50, bút lông của Lê Phổ mới thực sự sáng ra. Không còn ngần ngại trước những "quá độ" trong màu nguyên thủy (không pha) của Matisse, Lê Phổ bước qua Dã Thú (Fauvisme) vào Ấn Tượng rồi ngừng lại ở Linh Cảm (Nabis). Tiếp xúc với hội họa Bonnard, Dufy, Matisse, từ những năm 37, nhưng ảnh hưởng Bonnard chỉ đến sau này, càng về sau, tranh Lê Phổ càng đa sắc, càng đằm thắm, đắm say và vũ trụ vàng của Bonnard lây sang Lê Phổ. Ba màu: xanh lam, xanh cẩm thạch và vàng được ghi lại như những thời kỳ trong hội họa Lê Phổ. Cuối cùng màu vàng được giữ lại, trở thành nội tại của không gian, chiếu thêm quang độ và coi như chính sắc của Lê Phổ: vàng diệp, vàng anh, vàng sen, vàng lá, vàng hoa, vàng quả, vàng áo, vàng nước, vàng mây... vàng pha trong cỏ và *"cỏ pha màu áo nhuộm non da trời"*.

Giao thoa giữa Ấn Tượng và Linh Cảm, chìm đắm trong không gian lãng mạn, mà hình hài chỉ là hình thức cụ thể hóa không gian và ánh sáng bằng màu sắc. Người phụ nữ trong tranh nhập nhòa thấp thoáng *"sương in mặt, tuyết pha thân"* mang dáng dấp kiêu sa của người con gái Hà Thành thời Tự Lực Văn Đoàn, đoan trang và đài các, nhưng không còn thể hiện như những bức chân dung đẹp: một bóng hình dễ vỡ, dễ phai, có thể tan loãng trong không gian bất cứ lúc nào và chính cái không gian ấy cũng lại phù du mộng ảo. Những bức *Hai Mẹ Con* (1960), *Trầm Tư* (1968), *Thiếu Nữ Áo Xanh* (1968), *Trong Vườn* (1970)... không gian hai chiều chia nhịp với những rung động màu sắc. Màu ở đây là màu ấm, sắc nồng, từ vàng chanh sang cẩm thạch đến thiên thanh... dù là chính sắc hay tạp sắc, đều hiện diện như những công cụ để họa sĩ tạo ra cái thế giới mơ màng, gây khoái cảm cho thị giác trong khoảng khắc. Tranh Lê Phổ không nghiêng về "nội tâm" như một số họa sĩ Linh Cảm chủ trương, nhưng ông vẫn gần họ ở quan niệm: tranh là hình thức trang trí, tranh để treo tường (il n'y a pas de tableau, il n'y a que des décorations) (Verkade). Treo tường thì hà tất phải có bề sâu. Quan niệm không cần viễn họa này đã đến với Lê Phổ từ ảnh hưởng Trung Quốc, rồi trùng hợp với linh cảm và những tác phẩm của Lê Phổ từ 1950 trở về sau không mấy thay đổi, hiện diện trong không gian hai chiều dưới hình thức trang trí, dù tĩnh vật hay hoa, thiên nhiên hay con người, trong bối cảnh nào, tranh ông cũng ngỏ cửa vào một thiên đàng trầm mơ phiếm định

THỤY KHUÊ
2.3.93.

VÀI NÉT VỀ TIỂU SỬ HỌA SĨ LÊ PHỔ

Họa sĩ Lê Phổ sinh ngày 2.8.1907 tại Hà Đông. Cha ông là Lê Hoan, Kinh lược sứ Bắc kỳ. Lê Phổ học khóa đầu tiên trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Hà Nội năm1925 và ra trường năm1930.

1928: Triển lãm chung với Vũ Cao Đàm và Mai Thứ tại Hà Nội.

1931: Phụ tá giáo sư Tardieu dự triển lãm đấu xảo thuộc địa tại Paris.

1932: Được học bổng vào trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Paris. Từ Pháp đi Âu châu. Triển lãm tranh tại Rome.

1933: Trở về Hà Nội làm giáo sư trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Hà Nội và triển lãm tranh tại Hà Nội.

1934: Sang Bắc Kinh tìm hiểu hội họa Trung Quốc, đời Tống, đời Minh.

1935: Vẽ chân dung Bảo Đại, Hoàng Hậu Nam Phương và trang trí nội cung.

1936-1937: Chuẩn bị và tham dự triển lãm quốc tế ở Paris 1937, với tư cách giám đốc nghệ thuật khu Đông Dương và ở hẳn lại Pháp.

1938: Triển lãm lần đầu tại Paris, và từ đó tham dự nhiều cuộc triển lãm khác ở khắp nơi trên thế giới.

1941: Triển lãm lớn tại Alger do André Romanet tổ chức. Gặp Albert Marquet, Mainsieux, Foujita...

6-1947: Thành hôn với Paulette Vaux, ký giả báo Time và Life. Có hai con trai: Lê Kim, nhiếp ảnh và Lê Tân, họa hình.

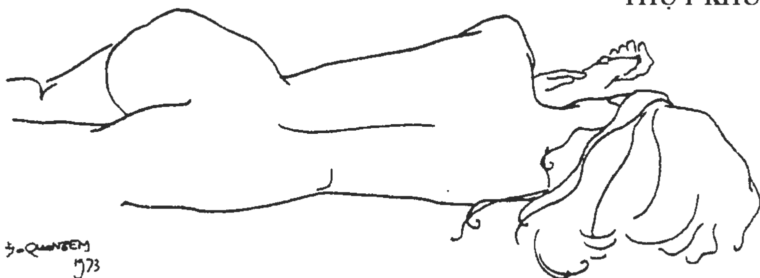
Từ 1950 - 1954: Lê Phổ làm cố vấn mỹ thuật cho Tòa Đại Sứ Việt Nam . tại Pháp.

1957 và 1958: Triển lãm chung với Foujita ở Lyon, Avignon, Nice và Bordeaux.

Từ 1964: Cộng tác thường xuyên với galerie Findlay ở Hoa Kỳ.

Họa phẩm của Lê Phổ được trưng bày ở Museé d'Art Moderne, Paris, Museé d' Oklahoma (USA) và trong nhiều sưu tập nghệ thuật tư nhân, phần lớn ở Hoa Kỳ. Tác phẩm của Lê Phổ ước lượng khoảng hơn 1.000 bức tranh. Họa sĩ Lê Phổ hiện sống ở Paris, khu 15.

THỤY KHUÊ



THỤY KHUÊ

lê thị lựu, ấn tượng hoàng hôn (1911-1988)



Viết được trung thực về một người không quen biết đã khó, nhưng viết về một nhân sĩ thân thương quen thuộc trên 25 năm trời, hẳn là khó hơn: Làm sao tránh khỏi chủ quan khi nói đến người mình cảm tình và đôi lúc vì tự kềm hãm, mà trở nên vô tình tuy không chủ ý. Hơn nữa, tôi chỉ là một kẻ thích xem tranh; bao năm gần gũi họa sĩ Lê Thị Lựu, nhưng áng chừng đối với bà, việc cầm cọ là lẽ tự nhiên, như ta cần ăn, cần thở, bà không bao giờ giảng cho tôi nghe những lý thuyết hay qui luật của hội họa. Bức nào vẽ gần xong, vừa ý hay chưa vừa ý, bà chỉ vấn tắt: "Cháu trông có được không? Chỗ này còn phải sửa nữa v.v...". Dường như: ánh sáng ấy thì phải đi với màu sắc này. lẽ tự nhiên là thế, như không có định luật, sự thành công của họa sĩ là sự

giao cảm giữa nhãn quan và tác phẩm.

Họa sĩ Lê Thị Lựu với tôi ngoài liên hệ gia đình, còn là một trong hai người đàn bà hiếm hoi tôi được gần cận và quý mến: người thứ nhất là bà Nguyễn Hiến Lê, một người đã hy sinh hạnh phúc cá nhân cho sự nghiệp văn học của chồng và người thứ nhì: họa sĩ Lê Thị Lựu, người đàn bà *tài sắc vẹn toàn* với ý nghĩa trung thực của nó.

Những năm 32, 33, các báo phụ nữ đều nhắc tới người họa sĩ đầu tiên của Việt Nam, tốt nghiệp thủ khoa trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Hà Nội năm 1932. Ra trường nổi tiếng ngay khắp ba kỳ về tài họa cũng như về sắc đẹp. Sống tại Pháp từ năm 1940 nên thế hệ hiện nay, nhiều người không biết đến bà. Trong 56 năm sáng tác liên tục, Lê Thị Lưu vẽ không nhiều, tranh bà đã tản mát, lưu lạc, nếu muốn ước lượng, con số hai, ba trăm xem chừng gần gũi nhất.

Lê Thị Lựu đắn đo khi cầm cọ, nhiều khi vẽ xong lại xóa đi, có bức vẽ đi vẽ lại trong mấy năm trời (*Trần Anh Bên Suối, Kim Kiều Gặp Gỡ, Tam Đại Đồng Tịch...*), có bức đặt bút một buổi là vẽ xong ngay, mà thông thường là những bức tranh thành công, hoặc ít ra cũng tiêu biểu cho đường lối hội họa của bà (*Dông Tố, Sơn Nữ Trong Rừng* - nhiều bức khác nhau - *Chân Dung Vợ Chồng Quê, Cảnh Honfleur...*) Phần lớn là tranh lụa, một số rất ít sơn dầu. Đề tài nằm trong chữ thiếu: thiếu nữ, thiếu phụ, thiếu nhi...

Cùng thời với nhau, tranh Nguyễn Phan Chánh đượm tính chất mộc mạc, thôn dã, tranh Mai Thứ hồn nhiên, ngây ngô (naif), tranh Lê Phổ có tính cách trang trí, quang độ chan hòa, sắc độ rực rỡ, tranh Lê Thị Lựu êm dịu trong ánh sáng, nhẹ nhàng trong màu sắc, mềm mại trong nét bút. Thể hiện phái tính chăng? Chưa hẳn thế, vì trong các tranh ký họa hay sơn dầu cũng có những nét gân guốc như nam phái, tranh phong cảnh nét bút và màu sắc như của Cézanne. Năm 1940, mới qua Pháp nhận thấy đường lối của mình quá xưa đối với trường phái Paris (École de Paris), bà do dự và thất vọng, đi vào các phòng họa như Chaumière ở Montparnasse tìm lại nét bút, phác họa các người mẫu khỏa thân. Rồi bà quay hẳn sang vẽ tranh lụa.

Ban đầu vẽ theo kỹ thuật Trung Quốc nhưng màu sắc vui tươi hơn. Trong một thời kỳ rất ngắn, tranh bị ảnh hưởng của Modigliani, sau cùng, bà chuyển hướng và tìm ra đường lối riêng biệt của mình. Tranh bà, tuy có phong cách của phái ấn tượng nhưng thoát ly khỏi lề lối Tây phương, tự do biến đổi theo quan niệm của mình để sáng tạo chứ không mô phỏng và luôn luôn mang bản chất Việt. Cũng như phái ấn tượng, bà dùng màu tươi mát làm bật ánh sáng, lấy nhật quang làm nền rực rỡ cho tranh, nhưng bà không chối bỏ kỹ thuật cổ điển, dùng cả sáng lẫn tối, chuyển sắc độ dần dần: *Thiếu Nữ Với Cây Đàn Thập Lục* vẽ năm 1970 là một trong những bức thành công nhất của bà: Bóng tối tứ phía bên nàng làm ta mường tượng đây là ban đêm, nhưng toàn thân thiếu nữ là ánh sáng, nguyệt quang chan hòa, tràn sang những cụm hồng tươi bên cạnh, như ánh sáng bàng bạc, huyền ảo của một

đêm trăng. Nàng gẩy đàn dưới trăng, trong trăng, trên trăng, hay trăng là nàng? Không ai biết nữa. Bức này cho ta liên tưởng tới *Mademoiselle Grimpel au ruban rose* (1880) của Renoir.

Kiều gẩy đàn tì bà, một trong những bức tranh cuối cùng bà thực hiện xong năm nay (1988), cũng dùng ánh sáng làm nền giao cảm với người xem. Từ những màu xanh đậm, hồng đào, vàng mimosa, trên hoa cỏ, bà hạ dần sắc độ để lưu lại màu trắng mong manh trên áo nàng Kiều, rồi đôi mắt hiu hiu vương sầu của nàng như gợi tiếng đàn du dương trầm bổng:

Trong như tiếng hạc bay qua
Đục như nước suối mới sa nửa vời.

Tranh *Kim Kiều Gặp Gỡ* (1975) thể hiện lối viễn họa (perpective): Dưới cầu, dòng suối ngoằn ngoèo, róc rách tới tận chân rừng, một con đường mòn chạy dọc theo dòng suối: cảm tưởng sâu hút của con đường và dòng suối đến bằng những đường cong (arabesque) mềm mại, giao hòa nơi vô tận.

Tranh khỏa thân bà chỉ vẽ một bức; tranh khỏa thân của bà cũng *đoan trang* lắm. Bức *Thiếu Nữ Tắm Hồ Sen* (1970), bà dùng nền xanh non tươi mát làm thảm cho cỏ hoa. Vài cánh sen phớt hồng trôi trên mặt nước, như ẩn như hiện. Người con gái ngồi nghiêng, tóc ướt xỏa, quay đầu lại, khăn lụa mỏng che một phần thân hình, úp mở, đợi chờ. Dường như cỏ hoa, mây, nước cũng muốn tắm chung với nàng, trong màu xanh bất tuyệt ấy.

Người đẹp trong tranh Lê Thị Lựu có những mẫu mực lý tưởng, đúng trong khuôn cổ điển: mặt trái xoan, cân đối theo tỉ lệ vàng (*).

Bà ít vẽ cảnh, chỉ một vài bức bằng sơn dầu. Cảnh Honfleur bà dùng khối, tụ chồng lên nhau, gợi những căn nhà san sát, nét tựa Cézanne. Vẫn màu nhạt, êm dịu, từ những mảnh buồm đến sóng nước, tất cả hòa đồng trong sắc độ xanh nhạt, mát mắt, thanh tịnh và êm ả.

Bức *Dông Tố*, họa một em bé ngồi dưới trời sắp nổi cơn dông. Đôi mắt đứa bé là cả một trời lo âu, thắc mắc. Họa sĩ không đặc tên cho bức tranh. Lần đầu tiên nhìn thấy tôi gọi là Dông tố. Bé đi lạc chăng? Bé đợi ai đây? Dông tố bên ngoài có mạnh hơn dông tố đang lên trong lòng bé?

Bức này là một trong những bức hiếm hoi có màu sắc biểu hiện (expressionniste) của bà, được phát sinh trong một buổi chiều hướng về quê hương đất nước.

Khi vẽ chân dung, Lê Thị Lựu còn mơn trớn hơn nữa: các bà được vẽ lên tranh trẻ đẹp ra chừng... vài chục tuổi. Dường như họa sĩ khi đặt bút đã chỉ nhìn thấy cái đẹp ở mỗi con người. Ưu hay khuyết điểm? Chịu. Cố nhiên làm cho người thưởng thức vui lòng giây phút đã là một hạnh phúc. Làm cho người có ảnh, sung sướng cả đời, là một thiên thai.

Xem tranh Lê Thị Lựu như đọc một lời thơ đẹp, ý nhẹ nhàng: màu sắc vui tươi trong sáng gây cho ta cảm giác yêu đời: em bé hái hoa đồng biếu mẹ, thiếu nữ cõng em rong chơi trong rừng, thiếu phụ bồng con lộ nét mặt hiền hòa âu yếm... những cảnh hầu như tầm thường, nhưng có gì hòa bình, an lạc,



Ba mẹ Con (1960), Lê Thị Lựu

êm đẹp quá như trong cõi mộng (có thể là mộng của tác giả trước thực trạng quê hương). Ta cứ việc đi vào, chìm đắm trong bầu trời, trong ánh sáng, trong thanh sắc, trong hy vọng... không cần thắc mắc hỏi xem: bút thuật có thể hiện những *rung động quằn quại của nội tâm*, cũng không cần biết nghệ sĩ có thể hiện được *bề trong của tạo vật*. Hời hợt ư? Lỗi thời ư? Mặc. Miễn là tranh cho ta vài giây phút mơ màng, quên thực tế.

Trong cuộc đời, Lê Thị Lựu đã một thời làm giáo sư ở các trường Bưởi, Hàng Bài, Áo Tím... Học trò của bà là văn nhân, thi sĩ cũng lắm. Xin ghi lại bài Hoài Điệp (Đinh Hùng) và Huyền Kiêu làm tặng khi bà rời nước ra đi.

Kính Tặng Chị Lựu

Ngày mai chị đi viễn du
Đường xa lộng muôn hương sắc
Chúng em ở nhà nhớ chị
Lòng sầu đầy một mùa thu
Chị ở muôn trùng biếc ấy
Hẳn chờ bóng nhau phương xa
Ngày về mong sao chị thấy
Đời hai chúng em có hoa
Chị đã ngày xuân chẳng hiếm
Hai em dâng chị không nhiều
Mấy ánh hương hồng kỷ niệm
Linh hồn Hoài Điệp Huyền KIêu
(Tây Hồ ngày 8,3,1940)

*

VÀI NÉT VỀ CUỘC ĐỜI HỌA SĨ LÊ THỊ LỰU

Họa sĩ Lê Thị Lựu sinh ngày 19-1-1911 tại làng Thổ Khối. tỉnh Bắc Ninh, mất ngày 6-6-1988 tại Antibes - Pháp. Tốt nghiệp khóa thứ ba trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Hà Nội năm 1932. Ra trường, bà được bổ dạy liên tiếp các trường: Trường Bưởi, trường Hàng Bài (tiền thân của trường Trưng Vương), trường Làm Ren (École Dentellière), trường Hồng Bàng Hà Nội, trường Áo Tím (sau thành trường Gia Long) và trường Mỹ Thuật Gia Định ở Sài Gòn.

Ngoài ra bà còn cộng tác với những tạp chí *Ngày Nay, Phụ Nữ Tân Văn* (của ông bà Nguyễn Đức Nhuận), *Đàn Bà Mới* (của nữ sĩ Thụy An), dưới bút hiệu Văn Đỏ. Làm thơ (rất ít) ký bút hiệu Thạch Ấn do một nhà sư đặt cho.

Bà là thành viên của hội Union des Femmes Peintres et Sculpteurs của

Pháp.

Năm 1946, ở Paris, bà gia nhập phong trào chống thực dân giành độc lập, bị DST (mật thám Pháp) khám nhà nhiều lần. Giữ chức thủ quỹ cho hội Văn Hóa Liên Hiệp mãi đến ngày ký hiệp định Genève. Khi thấy miền Bắc muốn chiếm miền Nam bằng võ lực, bà ngưng hẳn mọi hoạt động và không đặt chân đến trụ sở của hội ở quán Petit Musc nữa.

Từ năm 1971 bà cùng chồng là kỹ sư kiêm họa sĩ Ngô Thế Tân về sống ẩn dật tại biệt thự An Tràng, Spéracèdes (miền Nam nước Pháp) và tiếp tục sáng tác đến những ngày cuối đời.

THỤY KHUÊ
8.1988



DU TỬ LÊ

âm cảnh kia:
phó bản của dương gian

tôi muốn rủ em dời cư địa ngục
âm cảnh kia: phó bản của dương gian
thiên đàng thuộc những người không biết khóc
có vui chi sinh tử cũng không còn.

mỗi hành tinh
gìn giữ một u tình

* và phạm nhuận

bằng vận tốc hằng tỉ năm ánh sáng
tôi tìm em tự thuở Chúa chưa sinh
Phật chưa có. Trước sau đều chẳng có
mỗi hành tinh gìn giữ một u tình.
10-92
DU TỬ LÊ



THỤY KHUÊ *thực hiện*

nói chuyện với họa sĩ lê phổ

Vì họa sĩ Lê Phổ đã xa nước quá lâu, cho nên tiếng Việt bác quên nhiều. Buổi nói chuyện được ghi âm bằng tiếng Pháp ngày 3.3.1993.



Họa sĩ Lê Phổ và Thụy Khuê

Những người xuất thân trong giai đoạn đầu của trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Hà Nội thường giữ một ấn tượng rất tốt về giáo sư Victor Tardieu. Theo bác, ông Tardieu là một người như thế nào?

Ông Tardieu là một ông thầy tuyệt vời đối với học trò: ông giúp đỡ chúng tôi về mọi mặt. Phải nói rằng thời đó, ngay một số người Pháp cũng ganh tị với chúng tôi, kể cả những người Pháp dạy ở trường Mỹ Thuật Hà Nội. Chúng tôi làm việc nhiều, và mỗi cuộc triển lãm tranh chúng tôi bán được gần một nửa, hơn cả những người Pháp đã được giải thưởng hội họa Đông Dương và cũng triển lãm tranh tại Hà Nội. Ông Tardieu học cùng thầy với Rouault và Matisse. Ông là một họa sĩ giỏi tuy không nổi tiếng bằng những họa sĩ thời danh của Pháp. Khi ông quyết định đi xa, các bạn hỏi: tại sao lại đi xa thế? Sao không ở lại đây? Tardieu thích phiêu du và cũng nhờ thế mà chúng ta có trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Hà Nội. Đó là một điều may mắn! Nếu không thì nghệ thuật tạo hình Việt Nam - cho tới bây giờ - vẫn bị xem như trùng hợp với nghệ thuật Trung Quốc.

Bác dự tính làm một cái gì để tưởng niệm giáo sư Tardieu không?

Tôi dự định và hy vọng làm được một cuộc triển lãm chung, để tưởng niệm thầy Tardieu và để nói với người Pháp ở đây rằng: Nước Pháp đã có những người Pháp rất tốt. Việc xây dựng trường Mỹ Thuật Hà Nội là một việc làm tốt đẹp. Tôi muốn liên lạc với Jean Tardieu (con của Victor Tardieu). Jean Tardieu còn giữ được những bức tranh của cha. Ông Tardieu quen biết nhiều khuôn mặt điển hình thời đó, từ toàn quyền đến những người tầm thường và Tardieu đã vẽ những bức bích họa rất lớn khoảng 30mX20m cho Viện Đại Học Hà Nội với tất cả những khuôn mặt thời đại. Nếu Jean bằng lòng một cuộc triển lãm này thì thực là thích thú. Jean Tardieu là một nhà phê bình có tài và rất trừu tượng, ngay cả những bài viết của Jean cũng khó hiểu. Theo ý tôi, Jean là một trong những nhà thơ lớn của Pháp. Nếu được, chúng tôi sẽ làm một cuộc triển lãm chung học trò với thầy: Lê Thị Lựu, Vũ Cao Đàm, Mai Thứ và tôi, để tưởng niệm thầy.

Về những bước đầu của bác tại Pháp, có khó khăn không, thưa bác?

Rất khó khăn. Bước đầu ở Pháp, muốn nổi tiếng rất khó: làm cho một số người biết đến mình thì không khó, nhưng muốn thực sự nổi tiếng và thành công thì khó hơn nhiều. Bởi vì chúng tôi muốn giữ một truyền thống, có một lối vẽ khác với hội họa Âu châu lúc bấy giờ. Ông Tardieu khi dạy chúng tôi, không muốn chúng tôi mô phỏng hội họa Tây phương, mà phải giữ vững truyền thống của mình, rồi từ truyền thống ấy tạo ra một cái gì khác. Bốn người chúng tôi: Lựu, Đàm, Mai Thứ và tôi là những họa sĩ đầu tiên phiêu lưu sang Âu châu, rời môi trường Hà Nội, sang đây để gặp những họa sĩ khác, làm việc với họ để hiểu hội họa Âu châu - là một điều hoàn toàn khác với những gì chúng tôi đã học - thoát thai từ trường phái Paris, với những họa sĩ lớn thời đó.

Lúc chúng tôi mới đến, cả ba (Mai Thứ, Vũ Cao Đàm và tôi, Lựu chưa sang) đều rất vất vả: Trưng bày tranh nhưng bán được rất ít. Mỗi lần một hai bức mà thôi. Đại chiến thứ II bùng nổ, 1939, tôi và các bạn Mai Thứ, Phạm Duy Khiêm, Bửu Hội... đầu quân đánh Đức (trong vòng trên dưới một năm). Rồi Đức chiếm Pháp. Tôi giải ngũ về Nice cuối năm 39. Ở Nice triển lãm tranh cùng Mai Thứ và Vũ Cao Đàm, với một người bán tranh thích nghệ thuật Đông phương. Một hôm có người tên là Romanet đến thăm chúng tôi. Ông ta là người bán tranh đầu tiên mở cửa hàng ở Avenue de Matignon (Paris) và rất nổi tiếng. Khi ấy ông ta đang ở Alger, lúc đó Alger chưa bị Đức chiếm, ông ta đề nghị với chúng tôi: nên triển lãm tranh ở Alger vì Alger có nhiều khách mua tranh. Ở thời điểm ấy, rất khó ra khỏi nước Pháp. May cho chúng tôi viết thư cho ông Chatel là toàn quyền Pháp ở Alger (ngày trước ông này đã là toàn quyền Pháp ở Đông Dương) và Chatel can thiệp giúp ngay giấy tờ để tôi và Mai Thứ đi Alger. Lúc ấy là năm 1941. Tôi và Mai Thứ tổ chức một cuộc triển lãm lớn ở Alger với Romanet, bao nhiêu tranh bán được hết. Chúng tôi ở lại Alger sáu tháng và ở đó tôi gặp Foujita, Marquet, Main-

sieux... và những họa sĩ khác cùng làm việc với Romanet.

Bác nói về Foujita đi.

Tay ấy phi thường (C'est un type formidable). Đó là một họa sĩ Nhật Bản duy nhất mà tôi gặp và thích. Foujita có những nét kỳ diệu để viền dessin và portrait. Từ lúc tôi đến Âu châu, chưa thấy người nào vẽ hay hơn Foujita. Chưa thấy ai nắm vững đường nét như Foujita. Sau đó Foujita được gọi về Nhật. Vì Đức thắng trận và Nhật theo Đức nên Foujita về Nhật lĩnh nhiệm vụ sang Việt Nam điều khiển trường Mỹ Thuật Sài Gòn.

Đó là khoảng năm nào, thưa bác?

Tôi sang Alger năm 40 hay 41. Foujita cũng về Sài Gòn khoảng 40-41.

Bác biết Matisse trong trường hợp nào? Bác có gặp Bonnard không?

Tôi biết Matisse vì một chuyện tình cờ không liên can gì đến hội họa. Lúc đó tôi vừa giải ngũ, đến Nice, làm việc với một người bán tranh Matisse. Vì ông ta đã giúp tôi lúc mới chân ướt chân ráo tới Nice cho nên một hôm tôi đề nghị với ông ta: Ông có muốn tôi giúp gì không? Ông tâm sự: Tôi nói riêng với anh điều này: bây giờ bơ rất hiếm, (vì tất cả thực phẩm đều bị Đức kiểm soát, hạn chế hoặc cấm) anh có thể giúp tôi tìm được một miếng bơ cho ông Matisse được không, ông ấy thèm lắm. Nếu xoay được thì anh gói vào giấy báo ẩm rồi mang đến cho Matisse thì tốt quá. Tôi trả lời: sẵn lòng. Như vậy tôi có dịp gặp Matisse. Có bơ, tôi điện thoại ngay cho Matisse. Ông ấy thích quá. Tôi đến nhà ông ấy, biệt thự tên là Villa des Rêves (Biệt Thự Mộng Du). Cô thư ký bỏ ngay bơ vào tủ lạnh. Rồi Matisse cho tôi xem tranh và giải thích ông vẽ ra sao. Ông kể cho tôi một điều mà báo chí chưa bao giờ nói đến: *Tôi vẽ, sau đó bảo cô thư ký xóa hết bằng ét-xăng và ngày hôm sau tôi vẽ lại, cũng bức tranh đó, cũng đề tài đó*. Vì thế mà tôi được biết những thủ pháp của Matisse. Ông là một bậc kỳ tài nhưng thực là khiêm nhượng. Tôi nói với Matisse: Tôi rất thích hội họa của ông Bonnard. Ông ấy đề nghị ngay: để tôi điện thoại cho Bonnard. Bonnard ở Cannet. Lúc đó tôi chỉ là một họa sĩ trẻ tuổi mới bước vào nghề đối diện với nhà hội họa lừng danh Bonnard: ông Bonnard rất cao lớn, đang vẽ tranh cho cuốn sách của Montherlant, ông ấy treo trên tường khoảng hơn trăm bản phác họa. Khi tôi về, ông ấy hẹn lần khác đến chơi. Nhưng rồi sau đó tôi về Paris và không có dịp gặp lại ông nữa. Matisse tôi còn gặp lại hai, ba lần... Lúc đó Matisse đang cắt dán các mô hình.

Vào khoảng năm nào?

Đó là những năm 40, 41, 43, và phải nói rằng lúc đó tôi chưa hiểu rõ hội họa Matisse. Nhưng tôi rất thích lối vẽ của Bonnard. Mãi sau này tôi mới thực hiểu và yêu Matisse. Từ khi tôi làm việc với galerie Findlay (từ 1964), tôi đi Mỹ mỗi năm. Tôi thường trưng bày ở ba nơi: New York, Poalm Beach

và Chicago. Và tôi có dịp thăm lâu đài mà Barnes - nhà vật lý học, kỹ sư cố vấn, ký giả lừng danh và giám đốc một hãng dược phẩm, vì thế rất giàu - đã mua những bức tranh lớn nhất của Matisse. Tôi được xem bức La Danse của Matisse ở lâu đài Barnes. Người Mỹ khi giàu họ có khả năng mua tất cả, nhờ những người bán tranh chỉ cho họ những tuy-ô để có thể mua được tranh của Bonnard, Dufy.. Ông Barnes đã để lại cho trường Đại Học nơi ông ở tất cả sưu tập tranh của ông, phần lớn là ấn tượng với khoảng 50 bức Renoir, 40 bức Cézanne... Có thể tưởng tượng được không?

Bác có dự định cho Bảo Tàng Viện Hà Nội tranh của bác không?
Có. Tôi đã dặn kỹ nhà tôi: nếu tôi mất đi, nhà tôi sẽ gửi cho Viện Bảo Tàng Hà Nội, khoảng 20-30 bức.

Bác dặn bác gái gửi khoảng 20-30 tranh cho Hà Nội? Gửi như thế nào?
Tức là *biếu*, là *tặng* Bảo Tàng Viện Hà Nội với điều kiện là phải làm việc đứng đắn.

Thế nào là đứng đắn, thưa bác?
Tôi kể cho cô nghe chuyện này: Một lần người ta đã hỏi tôi - lúc đó dưới thời Diệm, Nhu thì phải - gửi tranh về để triển lãm ở sài Gòn. Tôi gửi 5 bức và sau đó biệt tích cả 5 không có dấu vết gì. Vì thế mà tôi muốn rằng: nếu tôi biếu một chính phủ nào, thì phải có sự đứng đắn, nghiêm chỉnh. Đây là những bức tranh do chính tôi lựa chọn và để riêng để đóng góp vào văn hóa nước nhà. Nếu tôi không còn nữa thì nhà tôi đã được dặn là sẽ phải làm theo ý tôi.

Ví dụ Hà Nội xin ngay bây giờ, bác có cho không?
Nếu họ xin ngay bây giờ thì tôi sẽ biếu một phần thôi. Điều mà tôi đòi hỏi là phải làm việc đứng đắn. Tôi không lựa chọn chính phủ, nhưng cần những người thật sự nghiêm chỉnh, biết tôn trọng giá trị nghệ thuật.

Trở lại với hội họa của bác: tại sao bác và bác Đàm bỏ tranh lụa và Mai Thứ vẫn giữ tranh lụa?
Đàm và tôi, chúng tôi rất thích hội họa Tây phương (tức hội họa Âu châu). Mai Thứ khác. Đàm và tôi thường nói với nhau: Hội họa cổ truyền Trung Quốc đã lỗi thời rồi. Những họa sĩ Nhật và Tàu cũng đã bỏ tranh trên giấy bản và tranh lụa để vẽ tranh sơn dầu. Lúc đó Suzuki đã vẽ trừu tượng. Tôi, tôi chọn hội họa hữu hình (figuratif). Cũng phải sống nữa chứ! Hơn nữa, lý tưởng trong đời tôi là nhìn và tìm những cái đẹp. Tôi rất thích chia sẻ cái đẹp với người khác, cho dù đối với những người bình thường hay đối với những họa sĩ có tầm cỡ như Picasso - tôi biết khá rõ vì nhà tôi từng làm những phóng sự về Picasso trên các báo Time và Life - nhưng tôi không thích lối vẽ

trừu tượng, mặc dù tôi rất quí mến lòng can đảm của các nghệ sĩ vẽ trừu tượng, vì ở thời điểm ấy (37-40) rất khó đối với họ, kể cả những người đã sáng lập ra trường phái lập thể, siêu thực... Riêng về siêu thực, tôi rất thích. Họa sĩ siêu thực vẽ tranh hữu hình: Chagall rất hữu hình, ông có phong cách riêng để tìm những hình thức hội họa mới. Phần tôi, có thể tôi cố giữ cái bản sắc của tôi (je reste trop moi-même), nhưng tôi thích như thế! Thượng Đế đã tạo ra muôn vật. Đó là một sự thực diệu kỳ. Đừng biến chất (dénaturer) những cái thượng đế đã sáng tạo ra. Đối với tôi một người đàn bà đẹp là một người đàn bà đẹp; Cái đẹp, hoa, màu, phong cảnh, phải giữ nguyên như vậy. Chính thầy tôi, ông Tardieu, đã khuyên tôi: phải giữ lấy cái đẹp. Dùng những dụng cụ là màu sắc và một kỹ thuật tốt để trình bày cái đẹp trong hội họa. Như cô biết đấy, rất khó chứ không phải dễ.

Bức tranh trừu tượng phân hóa sự vật (décomposer la nature), có phải thế không?

Tôi, tôi không phân hóa, biến dạng các thể (forme) bởi vì thượng đế đã đã cấu tạo những thể lý tưởng. Phải giữ nguyên như thế. Tôi không phải là loại bi quan tăm tối (misérabiste) đó là những họa sĩ vẽ những gì đen tối, làm cho đen tối sự vật. Tôi thuộc loại làm đẹp sự vật (nếu có thể được). Vì thượng đế đã cấu tạo những cái đẹp, đừng bỏ uổng. Tôi cũng giống như đạo Thiên Chúa, là đạo tôi đang theo. Đạo Phật cũng rất hay, tuyệt vời và cao thượng. Tất cả những gì về đời đức Phật thật là tuyệt đẹp và tôi cũng đã vẽ một vài bức tranh Phật, tôi sẽ cho cô xem. Nhưng theo tôi đạo Phật chỉ là một triết lý bi quan.

Năm nay bác 86 tuổi, sức khỏe bác ra sao?

Tháng 11, 1990, tôi ra phố Cambronne gần đây. Một thanh niên Việt tên Lung, độ 16, 17 tuổi, đi moto nhanh quá, không thắng kịp đã đụng tôi, mặc dù tôi đi trong đường đinh lúc đèn đỏ. Tôi bị bất tỉnh, họ chở tôi vào nhà thương, lục soát giấy tờ trong túi, và gọi điện thoại báo cho nhà tôi biết. Người ta khám đầu thấy có những vết máu đọng và họ đã mổ đầu để lấy những vết máu đó ra. Họ làm tất cả 8 scanner. Tôi phải ở nhà thương 7 tháng. cách đây hai ngày, tôi ra đường một mình, lại bị một người khác xô ngã, hãy còn vết đau ở đầu.

Bác còn nhớ những bạn học cùng lớp cũ không?

Cùng lớp hồi đó có Nam Sơn, nhưng anh ấy không phải là học trò như chúng tôi, anh ấy quen Tardieu trước chúng tôi. Nguyễn Phan Chánh lớn tuổi nhất bọn, anh ấy nhà Nho, tốt bụng, tôi quí mến lắm. Anh Chánh thường bị mấy tay trẻ chòng ghẹo. Lê Văn Đệ mới mất cách đây mấy năm, và ba chúng tôi: Đàm, Thứ và tôi.

Bác Đàm học sau bác một năm?
Phải đấy. Đàm học cùng lớp với Tô Ngọc Vân. Mai Thứ luôn luôn đi với tôi.

Lúc ấy lớp bác có mười người cơ mà?
Ờ, còn Nguyễn Tường Tam. Nguyễn Tường Tam cũng bồ lắm. Tường Tam viết văn. Tóm lại là có Nam Sơn, Nguyễn Phan Chánh, Nguyễn Tường Tam, Lê Văn Đệ - tôi có gặp Lê Văn Đệ một lần ở Pháp - Mai Thứ và tôi. Còn những người khác tôi không nhớ nữa.

Trong những người học trò cùng với bác ai vẽ hay nhất?
Mai Thứ. Mai Thứ tài lắm.

Thế còn Tô Ngọc Vân?
Tô Ngọc Vân học sau một lớp. Vân cũng tài lắm. Rất bồ với tôi và Tường Tam.

Còn Nguyễn Gia Trí?
Nguyễn Gia Trí vẽ giỏi lắm. Trí vẽ tranh sơn mài rất đẹp. Tôi cũng có vẽ sơn mài - Trí học cùng lớp với Lựu. Lựu rất dễ thương, vẽ rất khéo. Lựu vẽ những dessin thật đẹp.

Hồi đó bà Lựu đẹp lắm?
Lựu rất đẹp. Lựu có nhiều đức tính. Tân (*Chú thích của toà soạn: tức Ngô Thế Tân, kỹ sư kiêm họa sĩ, chồng họa sĩ Lê Thị Lựu*) may mắn gặp Lựu. Tân cũng là một nghệ sĩ có tài.
Đó là tất cả những người có cả ưu điểm lẫn nhược điểm, nhiều tài hoặc ít tài. Nhưng cô cũng biết: tài năng đôi khi không quan trọng bằng may mắn. Để thành một họa sĩ lớn như Picasso, phải có may mắn. và khi có may mắn là có "lửa thiêng" (feu sacré) để thành cộng.

Bác nói một vài lời từ giả độc giả nhé.
(*Nói bằng tiếng Việt*): Tôi xin lỗi bởi vì tôi ở bên này lâu quá rồi. Từ 1936. Tại sao? Bởi vì ông Tardieu hồi đó coi tôi như con ông. (*Lê Phổ tiếp tục nói tiếng Pháp*): Tôi đi cùng với ông ấy sang Pháp từ 1931 để dự hội chợ đấu xảo thuộc địa với tư cách phụ tá của Tardieu. Vì vậy mà tôi được gặp nhiều người, trong số đó có Jean Dunand, một nhà sản xuất sơn mài nổi tiếng của Pháp và của thế giới lúc bấy giờ. Trong thế chiến thứ I (14-19) Pháp mượn thợ sơn mài về làm cánh quạt (hélice) máy bay. Bởi vì những cánh quạt làm bằng gỗ mỏng và sơn dầu của ta rất tốt, rất mỏng, rất cứng, cứng như sắt. Pháp đem những thợ sơn mài giỏi của ta về nước. Những người thợ thủ công nghệ giỏi nhất hồi đó như cụ Hợp, cụ Mạc... đều làm việc cho Dunand, giúp

Dunand trang hoàng những salon bằng sơn mài trên chiếc tàu đẹp nhất thế giới, đó là tàu Normandie.

Tôi có may mắn được làm việc, được học nghề với những người thợ thủ công nghệ Việt Nam về sơn mài giỏi nhất lúc bấy giờ và cái may mắn ấy đã theo tôi suốt đời.

Xin cảm ơn bác Lê Phổ.

THỤY KHUÊ *thực hiện*
(Kỳ tới: Họa sĩ Mai Thứ và Vũ Cao Đàm)



NGUYỄN ĐÌNH THI

sen biếc

Nhớ Dương Bích Liên

Tôi sợ các thứ quạ bay đến
Tôi không muốn ai nhìn vào đời tôi

Gió dữ thổi không ngừng
Tôi đi mãi vẫn lạ
Cái đẹp làm cho mỗi vật không cùng

Tôi đã có
Những ngày ánh sáng
Giữa cái sống cái chết

Lắm nỗi gieo neo
Và lạnh
Đường đến chân trời
Tất cả im lặng trong cái đẹp

Tôi là ai nhỉ
Một chút trắng hồng dào dạt vàng

NGUYỄN ĐÌNH THI
(Trong nước)



ĐẶNG TIẾN

đôi nét về nhà điêu khắc điềm phùng thị


Điêu khắc gia Điềm Phùng Thị

Điềm Phùng Thị đến với cuộc đời và nghệ thuật như bậc tài tử giai nhân. Chị là giai nhân, chị đã đi vào lời thơ Lưu Trọng Lư thời niên thiếu *"Ai bảo em là giai nhân / Cho đời anh đau khổ"*, chị là bậc tài tử, với "*tài hoa hiển nhiên*" theo lời đánh giá của André Malraux năm 1971.

Chị tên thật là Phùng Thị Cúc, Điềm là tên anh ấy. Chị quê Hà Tĩnh, làng An Tịnh nhưng sinh (1920) và lớn lên tại Huế, học tại Huế và Hà Nội. Sang Pháp từ năm 1948, chị tiếp tục học thuốc, tốt nghiệp bác sĩ y khoa rồi hành nghề tại Paris từ 1950. Mãi đến tuổi tứ thập chị mới bắt đầu học điêu khắc, nhờ danh sư Volti hướng dẫn. Chị vừa hành nghề nha sĩ, vừa làm điêu khắc và học một mình cho đến năm 1972 thì hoàn toàn bỏ nghề chữa răng để theo nghiệp nghệ thuật tạo hình. Chị sáng tác tại Fontenay aux Roses, ngoại ô Paris hay Vallauris, miền nam nước Pháp.

Là giai nhân hay tao nhân, là tài tử hay tài tình, chị đã bước vào âm sắc trần gian trên những gót sen vàng lãng đãng.

Non 40 tác phẩm điêu khắc lớn của chị, bằng gỗ, đá, thép, bê-tông hay hóa chất polyester đang trang trí phong cảnh nhiều địa phương nước Pháp. Từ 1966 đến nay, chị đã trưng bày hơn 20 cuộc triển lãm riêng, tại Âu châu và Việt Nam (Hà Nội và Huế, 1978, thành phố Hồ Chí Minh 1992). Tuy nhiên, tác phẩm Điềm Phùng Thị chủ yếu là điêu khắc, và điêu khắc hiện đại kén người thưởng thức, không dễ gì đi đến với quần chúng - nhất là quần chúng Việt Nam; đồng bào ta đi tìm cái đẹp, không mấy khi tìm ở nghệ thuật tạo hình. Nhưng khách sành điệu, nhất là giới phê bình nước ngoài đánh giá chị cao, và tên tuổi chị được đưa vào Từ Điển Larousse: "Nghệ Thuật thế kỷ XX: hội họa và điêu khắc (L'Art du XX Sièle: dictionnaire de peinture et de sculpture, 1992): đó là phần thưởng xứng đáng cho một phụ nữ tài hoa hy sinh cả cuộc đời cho cái đẹp.

Bản thân tôi, không chuyên về nghệ thuật tạo hình, lại không có dịp theo dõi thường xuyên công trình chị, nên chỉ có những cảm nghĩ chung chung, nhưng hứng thú trước một nghệ thuật đa diện gồm nhiều mặt tương phản, mà vẫn hài hòa. Nghệ thuật chị Điềm tân kỳ, cập nhật, phản ánh phong cảnh công nghiệp hiện đại, nhưng vẫn giữ những nét cổ kính trầm tư của phương Đông, trong phong cách đằm thắm, trang nhã, tế nhị của người phụ nữ Việt Nam. Thế giới Điềm Phùng Thị mới mẻ nhưng không lạ lẫm, đứng cụ thể sừng sững trước mắt mà lại trầm lắng trong tâm tư và hun hút trong tầm nhìn, trong một thứ ánh sáng "*vằng vặc muôn thu nét tuyệt vời*". Câu thơ Lưu Trọng Lư viết về chị cách đây sáu mươi năm còn soi sáng được nghệ thuật chị hôm nay. Nghệ thuật Điềm Phùng Thị là những cao ốc, những xa lộ nhớ nhung một vườn trăng, một bến đò tịch mịch.

Về màu sắc, chị không ngại dùng những màu nguyên chất rất dân tộc, màu lục của lá cây, màu đen của sơn mài, vàng của tơ lụa, màu đỏ tươi son thắm, “màu đỏ chót hay xanh lè, màu của những tâm hồn quê mùa chất phác... sống mãi trong tâm hồn tôi" như lời Lưu Trọng Lư trong *Chiếc Cáng Xanh*. Về chất liệu, chị không có thiên kiến: từ gỗ đến đồng, nhôm; từ đất nung, gạch, đá, bê-tông đến chất liệu hóa học như polyester, plastic, chị dùng cả vàng mã, vỏ trứng. Nhờ đó mà chất nghệ thuật ngổn ngang và đa đoan như cuộc sống.

Về hình thể, điêu khắc chị Điềm, tuy dù dạng, nói chung là đơn giản với những đường cong đường thẳng dứt khoát trong một vũ trụ được cách điệu hóa. Những hình khối kỷ hà sắc bén mềm mại vừa phản chiếu thế giới hiện đại vừa gần gũi với tranh tượng dân gian Việt Nam, với những nét thu gọn, cách điệu, thơ ngây, thông minh và hóm hỉnh. Cũng có tác phẩm gợi không khí làng mạc Việt Nam: cảnh đồng ruộng, mẹ bồng con, những cổng chùa, những sư nữ, cảnh tụng niệm, nhập thiền, như trong tranh cổ Việt Nam, Nhật Bản hay Trung Quốc. Chị sử dụng vẻ đẹp của Hán tự, biến chữ viết

thành hình thể nghệ thuật; ý không mới, nhưng cách tạo hình của chị thì hiện đại.

Nhưng Việt Nam không phải chỉ có mơ mộng. Việt Nam còn chiến đấu và đau thương. Chị Điềm, người phụ nữ mảnh dẻ sống lạc loài nhiều năm đất khách lúc nào cũng tha thiết với số phận của đất nước và "*cùng đổ mồ hôi cùng sôi giọt máu*" với đồng bào. Tác phẩm chị gợi lại những cảnh nhà tan cửa nát, làng mạc bị phá hủy, những chiến sĩ hành quân hay trèo non vượt núi có khi làm bằng mảnh máy bay B52; có cả kẻ thù xếp hàng làm *Sen Đầm Thế Giới* (1975). Điềm Phùng Thị đã chạm khắc vào gỗ đá những thương tích và những thương yêu, u hoài lẫn với ước mơ, một thoáng pha phôi từ cõi xa xôi, bám vào chất liệu gần gũi và vĩnh cửu. Nghệ thuật dịu dàng và vững chắc: chị Điềm như cây liễu của các vua Trần: mềm như liễu và bền như liễu.

Nét đặc biệt trong nghệ thuật Điềm Phùng Thị là dáng trầm tư. Có khi chị xây dựng tác phẩm trên một ý niệm trừu tượng như *Im Lặng, Quân Bình, Cây Nhân Sinh...* làm chao hình thể nghiêng về cõi Đạo, cõi siêu hình. Bao nhiêu đường nét thuần khiết được kỹ thuật đoản khúc (mođun, module) yểm trợ bỗng vươn lên, và thoáng rộng. Khoa học nhích lại gần thần học; nghệ thuật luyện kim trong bàn tay phù thủy của màu sắc trở thành kỹ thuật chính xác trong khoa học thực nghiệm. Đường nét, màu sắc nhập cuộc vào "*Vũ Khúc Vòng Mây" (La Ronde des Nuager)* (1979).

Cuối cùng, tưởng nên nói thêm về quan niệm nghệ thuật "môđun": đây là một khái niệm khoa học, bắt nguồn từ toán, vật lý, áo dụng vào kiến trúc. Một môđun" hay đoản khúc, là một đơn vị chuẩn, một thành tố có thể di chuyển, hoán vị. Trong tác phẩm điêu khắc của Điềm Phùng Thị, có những thành tố cố định, và có nhiều thành tố lưu động luân chuyển chung quanh; mỗi lần hoán vị như thế, ta lại có một tác phẩm mới. Kỹ thuật hoán vị này người Pháp gọi là composition modulaire (bố cục hoán vị) thích hợp với tư duy và rung cảm chị Điềm, gần với các nguyên lý âm dương, động và tĩnh chuyển hóa trong kinh Dịch. Gần hơn nữa là cách chiết tự trong chữ Hán, di chuyển một nét là thay đổi một chữ, có khi lật ngược cả nội dung của nó. Kỹ thuật "môđun" tạo ra tác phẩm hiện đại - trong thời đại thay đổi nhanh - mà vẫn gần gũi với tâm tình Đông Á. Thật ra kỹ thuật mô đun không phải do Điềm Phùng Thị phát hiện, chị cũng không cố tình lập thuyết, chị kể lại rằng khi đi học điêu khắc, nhìn thấy một số học sinh đẻo đá, làm rơi nhiều mảnh, chị góp nhặt rồi lắp ráp và dần dà tạo ra được thủ pháp. Từ những mảnh rơi, chị mài dũa thành bảy hình thể, sau này sẽ trở thành cơ bản, mà chị gọi là những "mẫu tự" trên bảng ký hiệu của chị - như những "bộ", những nét trong Hán tự, vẫn trở đi trở lại nhưng tạo thành một văn tự, một ngôn ngữ, một thế giới tư duy đầy đủ quyền năng.

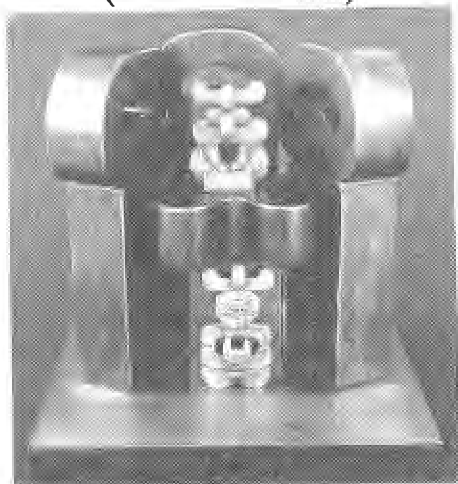
Tôi là người trân trọng chị Điềm Phùng Thị. Vì tài năng của chị, đã đành. Mà còn vì tư cách chị. Cô tiểu thư "*ngồi bên song cửa*", đáng lẽ suốt đời chỉ làm "*người em sầu mộng của muôn đời*". Nhưng chị hăm hở, xông xáo và sáng

tạo. Người đẹp ngoại thất tuần ấy, con người mảnh dẻ ấy lấy đâu ra nghị lực để không ngừng phục vụ nghệ thuật, lẽ phải và đất nước? Trong khi bao nhiêu tu mi nam tử khác, cũng là bạn tôi, có khi chưa đến tuổi chị, đã rệu rã, gàn dở và thoái hóa quá mức! Sao vậy? Phục chị rồi thương. Bóng nhỏ đường dài làm nhớ những ca dao quê chị. Đường xa sương nặng. Sương, tiếng quê Hà Tĩnh, là gánh. Và thơ Tản Đà:

Non sông nặng một gánh tình
Trời chưa cho nghỉ thì mình cứ đi.

Chị Điềm Phùng Thị là bậc nữ lưu trí thức, tân tiến và quý phái. Nhưng, dưới mắt tôi, tác phẩm chị vẫn còn chút hương đồng cỏ nội, phảng phất vài nét phụ nữ nông thôn xưa. Tôi quí cô thôn nữ trong chị.

ĐẶNG TIẾN
26.02.1993

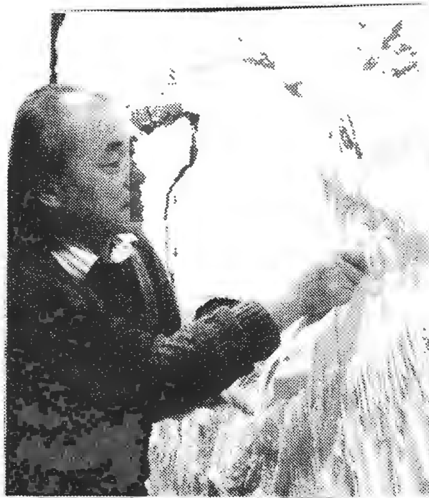


Magnificence - 1984
Bronze H 25cm



NGUYỄN THANH NHÃ

nhìn lại
bốn mươi năm sáng tạo của lê bá đảng



Họa sĩ Lê Bá Đảng

Nhắc đến Lê Bá Đảng, người ta nghĩ ngay đến mỹ thuật không gian, đến nhà nghệ sĩ của vũ trụ. Từ năm năm trở lại đây, tên Lê Bá Đảng gắn liền với thuật ngữ "không gian Lê Bá Đảng". Mà quả là một điều hiển nhiên, không gian Lê Bá Đảng là tập đại thành của quá trình suốt bốn mươi năm sáng tạo, kể từ 1950, năm tổ chức triển lãm đầu tiên của ông tại Paris.

Lê Bá Đảng là một nghệ sĩ tạo hình toàn vẹn. Trước hết, là một họa nhân bực thầy. Nét họa của anh, cách sử dụng ánh sáng và màu sắc của anh đạt đến độ điêu luyện, siêu ảo, làm bệ phóng cho một sức tái tạo tràn đầy, một khả năng cách tân phong phú: cứ vài năm lại đổi mới phong cách, điều mà chỉ rất ít danh họa hiện đại sánh kịp. Như Picasso hay Dali, họa phẩm Lê Bá Đảng ghi dấu vô số thời kỳ: thời ngựa, nhiều thời kỳ ngựa, thời chim, thời tĩnh vật, thời cây, thời hoa, thời đá, thời tái sinh ngũ hành, thời mô phỏng thiên nhiên, thời sông thuyền, thời biển nước, thời chân dung, thời giải phóng tù nhân, thời chuyển hóa B52, thời trò kịch nhân loại, thời hồi tưởng, thời mộng ảo, thời lộng túng thủy mặc, thời ghi nhận dấu tích con người...

Và phong cách của anh cũng giàu như đề tài. Nhưng chiều hướng chung là sự hội nhập không ngừng của các khía cạnh tài năng. Một tạp chí tiếng Anh đã đặt cho anh danh hiệu chí lý: "họa sư của hai thế giới". Lê Bá Đảng là sự kết hợp nhuần nhuyễn giữa Đông và Tây, giữa hữu hình và trừu tượng,

giữa nội tâm và ngoại cảnh, giữa tiềm thức và trí tuệ, giữa truyền thống và tiên phong, giữa phút giây và vĩnh viễn. Họa phẩm Lê Bá Đảng biểu lộ một dáng chế ngự hài hòa: sức bộc phá sáng tạo được uyển chuyển thuần thục, tiềm năng bạo liệt được đằm thắm trấn yên, sóng sôi sực cuộn thành êm ả, cường độ rung cảm của ánh sáng qui tụ vào những lóe chớp thiền định, những mơ màng ảo giác toát ra một bầu quải đản phương phi, một hào quang quí hiếm lộng lẫy.

Lê Bá Đảng không những là một họa sư, họa sư của hai thế giới, họa sư của hai thế kỷ, mà tài nghệ anh còn bao gồm nhiều ngành tạo hình khác: điêu khắc, chạm tạc, mỹ nghệ kim hoàn, mỹ nghệ gia dụng, trang trí và trang phục sân khấu... Sử dụng đủ loại chất liệu: gỗ, đá, thép, đồng, quý kim, thủy tinh, đất nung, sứ, và nhất là giấy mà anh đã sáng chế thành những đặc liệu làm nền mô phỏng các chất liệu khác như lụa, da, thau cổ..., cuối cùng làm khiên giá cho những thử nghiệm của một quan niệm tổng hợp nghệ thuật, vận dụng tất cả các ngành tạo hình cùng với các phương thức bố trí không gian kiến trúc, phối trí phong cảnh, thiết kế đô thị...

Trên mặt bằng của loại giấy đặc chế, Lê Bá Đảng dựng lên những hình đắp nổi thể hiện một môi trường nhân tạo của xã hội ngày mai. Và kỹ thuật hội họa, không gian Lê Bá Đảng mang lại một kích thước mới, một góc độ nhìn khác với cách nhìn dọc không chiều sâu của các họa gia phương Đông, một góc độ tân kỳ phóng nhãn quang từ không trung, từ tầm cao, từ quan điểm vệ tinh, từ mắt của nhà du hành vũ trụ. Nhưng rõ ràng là sự cống hiến không chỉ giới hạn vào lãnh vực chuyên môn. Và nếu không gian Lê Bá Đảng có đạt đến tầm vóc một đóng góp độc đáo vào nghệ thuật và văn minh thế giới, chính trong chừng mực chúng là kết tinh phẩm thành công của một quan niệm toàn bộ về mỹ học, về nhân sinh, về đạo đức, về hạnh phúc, về xã hội, về vũ trụ, về môi sinh... Sự nghiệp sáng tạo của anh hướng đến thực hiện một môi trường vừa được tô điểm trang trí mỹ miều, vừa được thiết kế hiện đại, vừa được tổ chức nhân hậu, vừa hòa nhập nhịp nhàng vào thiên nhiên, trong đó người ta sinh sống, hoạt động, giao tế, đan đầy những quan hệ cộng đồng, bồi dưỡng trí năng và tình cảm, thỏa mãn hí lạc, sáng tạo một cuộc sống đẹp, sang, lành, cao độ và dồi dào.

Môi trường ấy phần lớn biện còn mang tính cách lý tưởng hay cục bộ trên mẫu giấy hay qua các tạo phẩm không gian, nhưng đây đó đã bắt đầu hình thành cụ thể trên một qui mô rộng lớn với một số đồ án đã phác thảo xong hay trong vài trường hợp, đã được khởi công trên đất Pháp hay trên đất Mỹ, như những dự án trang trí công trường hay vị trí công thự (trường học, bệnh viện ở Saint Louis) hay như dự án thiết kế cả một khu đô thị diện tích hàng mấy chục hecta ở Los Angeles. Mong rằng không gian Lê Bá Đảng sẽ được xây dựng một ngày không xa, như anh thiết tha ao ước, trên tổ quốc Việt Nam, đặc biệt là trên quê hương Quảng Trị thân yêu của anh.

NGUYỄN THANH NHÃ



NGUYỄN VĨNH LONG

bài thơ cuối thu

Buổi sáng
Cuối thu
Cây trụi lá
Đất nước này trời lạnh rưng rưng
Những hạt sương đọng khô thành đá
Trên ngọn cỏ non chưa kịp nỗi vui mừng
Căn nhà xa lạ
Những khuôn mặt người
Nụ cười, tiếng nói
Mười mấy năm chạy dọc triền hy vọng
Biết bao giờ thắp sáng lại niềm tin...?

Như kẻ đi tìm
Chính trái tim mình đập trong lồng ngực
Của một đời trăn trở lo toan
Cạm bẫy, hư danh, dục vọng, đê hèn
Với ngôn ngữ của phường hát dạo
Thương chiếc thuyền con giữa trời dông bão
Đất nước còn bao trẻ đói xanh xao
Bông hoa giấy chẳng nấu thành cơm, may thành áo
Hôm nay có thật
Bởi hôm qua khổ đau và máu
Nào chỉ đâu câu hát qua cầu
Con sông dài thương nhớ chặng rừng sâu
Quên sao được oan Ức Trai thuở nọ
Dấu lông ngỗng thành Cổ Loa còn đó
Chớ ươn hèn, chớ sợ hãi vu vơ
Buổi bình minh đâu phải đến tình cờ
Bởi đêm tối nửa vòng xoay trái đất
Bởi thiện ác trong vòng đời quá chật
Là lằn ranh ích kỷ vạch ra
Đất nước anh hùng,
sao lắm nỗi chia xa...!

NGUYỄN VĨNH LONG



MAXIME PRÉAU (Phonitique)
N.N.T *dịch*

thế giới của mời mọc và mê đắm

Lê Bá Đảng hóa thân thành vô số dáng chim. Chim giang cánh, lướt nhẹ trên bầu trời tĩnh lặng, mời chúng ta về thăm viếng những cảnh vật thời thơ ấu.

Họa gia trao cho ta bức địa đồ vẽ bằng những sắc màu chọn lọc từ đáy sâu của ký ức bản thân. Đem giấc mơ của mình giàn trải ra trên mặt tranh như thể trẻ con tưởng tượng ra bức địa đồ của hải đảo - kho tàng, Lê Bá Đảng trình bày trước mắt ta một thế giới muôn màu muôn sắc. Thế rồi, người vẽ để mặc ta chọn thái độ: đi thám hiểm với tất cả nhiệt tình sôi nổi hoặc để lòng lắng dịu trong một chuyến viễn du vào cái không gian ấy.

Những ngôi chùa đổ nát in bóng trên mặt hồ xanh, những bức tượng nằm ngổn ngang trong khu rừng thiêng, những cánh đồng muối chi chít đường ngang lối dọc, những giải đất mịt mùng một màu tuyết giá, những ngọn hỏa sơn chìm trong khối nham thạch đen sì, những vạt rừng bao trùm một màu bí hiểm, tất cả những cái đó là cõi mộng, là thế giới của mời mọc mê đắm vì nó kéo ta vượt ra khỏi khuôn khổ sinh hoạt thường nhật của chúng ta.

Vệt đen này là ngôi nhà của nữ quỉ ăn thịt người đáng sợ, chùm xanh kia vây quanh điểm trắng là khu rừng có tòa lâu đài nơi người đẹp đang ngủ giấc thiên thu chờ đợi. Một trong các tác phẩm gần đây của Lê Bá Đảng chẳng mang đề tài "Ngày Xưa Có Một Nơi Kia" là gì?

Để tạo nên phong cảnh và địa hình của cõi mộng ấy, tác giả phải là họa sĩ kiêm nhà điêu khắc như Lê Bá Đảng để có một thủ pháp vượt khỏi truyền thống của một người họa sĩ. Vẫn để kỹ thuật tranh khắc của mình nằm dưới lòng tác phẩm, họa gia đã đặt lên trên một thứ mặt giấy đặc biệt thích hợp cho kỹ thuật của mình những khung nổi, liên kết, cắt xén, chấm phá, đối lập màu sắc để cho "không gian" hai chiều ấy có thêm một chiều thứ ba.

Tác phẩm Lê Bá Đảng mang những mô hình phức tạp gợi lên cảnh đền đài cung điện xa xưa hoang phế mà hai vầng nhật nguyệt thay nhau soi chiếu mòn một ngày đêm.

MAXIME PRÉAU (Phonitique)
(Quản thủ trưởng. Trách nhiệm phân bộ tranh khắc gỗ Bảo Tàng Viện Quốc Gia Pháp)



NGUYỄN MẠNH TRINH

đêm đọc bắc hành thi tập

Đêm sao vẫn trắng vần lục bát
cửa nhân gian ai đó bước liều
trăng muôn trượng trên cao bát ngát
lạnh cả thinh không ngọn bấc reo

Trở trời có phải cơn dông bão
Bụi đỏ đành pha bãi cát lầm
ngã tư cố lý mùi phương thảo'
củi lửa đau lòng chuyện cố nhân

Thơ như vết rêu loang đá tảng
ngàn năm xưa mũi kiếm mờ phai
soi mặt nước, lạ lùng dĩ vãng
nhìn áng mây, bối rối tương lai

Đọc mãi chưa xong trang thơ cũ
hàn nho xưa lều cỏ vầng trăng
nay đành hanh xứ người tạm trú
dơi chao sao biết động cánh bằng?

Đêm ta có nụ hoa rất biếc
ý tình chia mấy nẻo tây đông
từng nét chữ dấu chân vĩnh biệt
cháy đỏ phần thư ngọn nến chong

vần giọt giọt tàn phai chiếc bóng
trăm năm có đủ một dặm dài
hư sinh mái tóc cơn huyễn mộng
tâm sự cũng chào chiếc lá bay

Tuyệt lộ, cửa khép vào đất trích
hát ngao riêng kể chuyện nhân gian
thành lũy, bãi dâu thành cổ tích
nhang thắp khuya chong mấy nén tàn?

Đêm. Ta tưởng làm người thoán nghịch
vần thơ reo ở chín từng cao...
NGUYỄN MẠNH TRINH



DƯƠNG THỤ

bùi xuân phái từ góc nhìn của tôi



Về Bùi Xuân Phái, phải có các công trình nghiên cứu công phu, bởi *không dễ gì để có một người cỡ ông trong đời sống văn hóa dân tộc*. Tôi không có hân hạnh được ở trong số những thân hữu của ông như nhiều bạn bè văn nghệ. Tôi chỉ thuộc số hàng triệu người Việt Nam mà không bao giờ ông biết đến, hoặc nhớ đến tên tuổi và diện mạo, mặc dù chúng tôi rất yêu ông. Ở một khoảng cách như thế, lẽ ra tôi không nên viết. Nhưng trên đời này vẫn có tình yêu đơn phương và tình yêu ấy vẫn có quyền được diễn tả , dù là sự diễn tả một phía, rất chủ quan.

Tôi gặp Bùi Xuân Phái khoảng mươi lần tại nhà riêng của ông ở số 87 phố Thuốc Bắc, tại nhà Dương Tường và một số thân hữu khác. Ở đâu tôi cũng đều không phải là người đối thoại của ông mà chỉ là kẻ quan sát. Ông cười hiền hậu, nói một vài lời khi cần thiết, và hút thuốc lào bằng chiếc điếu cày nhỏ không được sạch sẽ lắm. Khi ông im lặng, tôi có cảm giác lạ lùng là dường như ông ngồi đấy mà cứ như ở cõi xa xăm nào. Nhất là đôi mắt, nhìn không phải vào đấy mà ở ngoài mãi tận nơi không bao giờ tới được. Ông nói về hội họa, dù về phương diện nào, đều bình dị như người nhà quê nói chuyện về mùa màng và đất đai của họ. Hầu như ông đã loại bỏ tất cả những gì màu mè của thói khoa trương trí thức, những thư "luân lý cao siêu" mà không ít nghệ sĩ đương thời thích đưa ra để

dọa dẫm thiên hạ. Hình như "sách vở" chẳng bao giờ dính tới ông. Ông là một kẻ có được cái quyền lực của một người *chỉ nói những điều do chính mình nghĩ ra*. Cái đó, khiến tôi bị chinh phục ngay từ phút đầu. Hãy nghe một lần ông phê bình một bức tranh khỏa thân, ông nói rằng: "Vú người đàn bà này vẽ trông gợi cảm", rằng "màu đỏ kia kéo thấp xuống một chút chắc nhìn thích lắm". Thế thôi, nhưng mà chuẩn xác cả về khía cạnh tình cảm lẫn nghề nghiệp. Ông chẳng có ý định phô diễn, chẳng thừa thải bao giờ trong ngôn ngữ nói và ngôn ngữ hội họa. Ông muốn sự vật như cái nó vốn có, không thêm bớt mà cũng chẳng đặt điều. Đó chính là phẩm cách của bậc thiên tài. Đó cũng là vẻ đặc sắc rất Á Đông trong tài năng và con người ông.

Nếu có dịp được quan sát ông lững thững đi bộ, hoặc đạp xe đạp trên nnững con đường Hà Nội thuở ấy, những ngõ hẹp, những phố nhỏ thưa thớt hàng quán, ngơ ngác khung cửa khép kín, và hai hàng dẫy vỉa hè im lặng; được thấy ông bẻ chiếc đóm nứa, lóng ngóng châm lửa hút thuốc lào trong một quán nước chè chén lụp xụp mùa đông, được ngồi hàng giờ trước những bức tranh ông vẽ, trong đêm hôm khuya khoắt, lúc ông ta như một ngôi nhà trống trải, thì sẽ hiểu được điều này: *Phái là một người Việt Nam buồn nhất trong thế hệ của ông* và những vẻ đẹp tuyệt vời trong những họa phẩm ký tên Phái kết tinh chính từ nỗi buồn này. Có lẽ với nhiều người đây có thể là một nhận xét sai lầm, nhưng với tôi thì đúng lắm, bởi khi nào có dịp được sống với những gì của Phái, tôi chỉ có một cảm tưởng này thôi.

Thế hệ ông may mắn (và cũng là bất hạnh) có được sự từng trải hiếm hoi và ghê gớm mà bất cứ người Việt Nam nào ở các thế hệ khác cũng không thể có đuợc. Sự từng trải ấy không chỉ đem lại cho các ông kinh nghiệm mà còn cả những đau khổ khủng khiếp. Nỗi đau khổ vò xé tâm hồn này đã đến lúc xô đẩy một vài người trong số các ông rơi vào tấm thảm kịch cá nhân đáng sợ nhất: Chán đời -
Rượu - Những suy tưởng triết học - Cái chết, như trường hợp người bạn nghệ thuật của ông: Họa sĩ Dương Bích Liên. May mắn thay, Phái không thế. Ông đã "chưng cất" những đau khổ của riêng ông, của cả thế hệ ông thành một nỗi buồn vời vợi lớn lao. Không phải là nỗi-buồn-rêu, cái được nẩy nở một cách nuối tiếc trên những gì cũ kỹ đổ nát - những chứng tích của cái thời một đi không trở lại, mà là nỗi buồn của sự vỡ vạc, sinh thành, nó đầy đặn, mới mẻ, mộc mạc và không tự biết. Nỗi buồn ấy có màu nâu đỏ, màu gụ, màu ghi sáng (màu thường thấy trong các bức tranh của ông) và đôi khi là màu xanh sáng ngời và dịu mắt (như trong thời kỳ ông vẽ biển), nó mang nét đậm và thô và chẳng giống chút nào cái hình thức phô diễn: màu xanh tái, vàng úa xen lẫn với màu đen, hình bóp dài thượt, nét gãy, mảnh, buông chùng. Viết đến đây tôi chợt nhớ đến vài bức tranh vẽ biển của ông trong "thời kỳ xanh": vệt bút lớn kéo dài làm đường chân trời, vài vệt bút khác làm mây biển cuồn cuộn. Bút pháp vậy đâu phải là không mạnh mẽ, ấy thế mà ngắm một lúc lại thấy bức tranh biển xa thẳm buồn tênh. Với kinh nghiệm của một kẻ đã đặt



Phố Cổ Hà Nội, sơn dầu, Bùi Xuân Phái

bàn chân lên thềm cửa tuổi năm mươi, tôi hiểu đó là nỗi buồn khi ta đối diện với cái vô cùng. Nỗi buồn Phái chính là thế. Nó không có nội dung cụ thể, không có "chuyện kể" và dứt khoát không mang hình hài ủ ê tê tái, một sản phẩm tinh thần đặc trưng của văn hóa thời Tiền chiến. Nỗi buồn ấy mang vẻ riêng biệt. Nó được chính thức ký tên PHÁI.

Như vậy Phái không cũ, không là một kẻ hoài cổ như có người nhận xét. Ông thuộc về *một thời đại mới, một nước Việt Nam mới*, mặc dù ông rất buồn.

Người họa sĩ gầy yếu và hiền lành của chúng ta đã sống qua những năm tháng khốc liệt nhất của một đời người Việt Nam: nạn đói năm Ất Dậu, Tổng khởi nghĩa tháng 8/1945, cuộc kháng chiến trường kỳ gian khổ chống thực dân Pháp 9 năm, cải cách ruộng đất và cải tạo tư sản, cuộc cách mạng tư tưởng và văn hóa chống nọc độc của hệ tư tưởng tư sản và chủ nghĩa xét lại, cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước và chiến tranh biên giới Việt Trung. Đừng bao giờ nghĩ ông là một kẻ ngoại cuộc. Những năm tháng đó là của ông, ông thu nhận tất cả giông bão của nó vào trong tâm hồn một cách lặng lẽ, theo kiểu cách của riêng mình. Cũng như những bạn bè cùng lứa, chắc chắn ông nhìn thấy sự sụp đổ tan tành của cái cơ cấu xã hội ngụy tạo, của lối sống và những ý tưởng cũ để rồi hy vọng vào sự đổi thay. Nhưng thay đổi như thế nào, thế hệ ông có lẽ đã không tiên liệu đúng. Vì thế, tôi nghĩ rằng đến khúc quanh này các ông đã rơi vào bế tắc, đó là sự bế tắc của cái được giải thoát, một yếu tố quan trọng tạo nên sự sâu sắc cho nỗi-buồn-Phái? Nếu xem kỹ những bức tranh vẽ phố cổ Hà Nội của ông thì điều này có vẻ đã được minh chứng.

Khách quan một chút ta có thể thấy được rằng cách mạng ở thời điểm này, là động lực chủ yếu giải thoát cho sự sáng tạo của thế hệ Bùi Xuân Phái, nhưng đồng thời cùng với sự phát triển phức tạp của nó, lại kìm hãm chính sự sáng tạo này. Ngôn ngữ hội họa mới lạ của ba ông họ Nguyễn (Nguyễn Tư Nghiêm, Nguyễn Sáng, Nguyễn Tiến Chung) và của Bùi Xuân Phái, thơ của Hữu Loan, Quang Dũng, Hoàng Cầm, những ca khúc phổ biến của Đỗ Nhuận và những thể nghiệm âm nhạc của Nguyễn Xuân Khoát, văn xuôi cô đọng và trí tuệ của Trần Đăng, kể cả những tìm tòi trong "phòng thí nghiệm văn chương" sau này của tác giả Trần Dần, Lê Đạt, Dương Tường v.v... đều "vượt qua Tiền Chiến", "chôn vùi Tiền Chiến" để trở thành một chất lượng mới của nền văn hóa Việt Nam hiện đại. Những cái đó, nghĩ cho cùng đều là *con đẻ của tinh thần Cách mạng*. Nhưng tất cả không phải đều được Cách mạng thừa nhận, nuôi dưỡng. Có những trục trặc giữa nghệ thuật và chính trị, điều nhất thiết phải xảy ra, khi vấn đề không chỉ là đánh đổ những trật tự cũ, những giá trị cũ mà còn là *thiết lập những trật tự mới, những giá trị mới*. Mà các ông, những "con ve sầu của tự do" trong thái độ với thời cuộc, trong cách cảm nhận những vận động sống, có nhiều điểm không giống các nhà chính trị. Các ông đã phải trả giá cho sự khác biệt này và cái giá phải trả nhiều khi quá đắt, không chỉ với mạng sống chính trị mà còn với mạng sống

nghệ thuật vốn đã rất mỏng manh.

Phái không phải là một ngoại lệ. Những trục trặc như thế khiến ông không được đề cao trong công luận. Nghệ thuật của ông bị coi như một thứ ngoài lề nếu đem so với những "người cùng thời" như Trần Văn Cẩn, Trần Đình Thọ, Phạm văn Đôn, Phan Kế An v.v... và trong "chuyến tàu hội họa hiện thực XHCN" thời kỳ đó, ông giống như một kẻ đi lậu vé.

Vậy mà Phái của chúng ta vẫn âm thầm vẽ, âm thầm làm cái công việc mà chúng ta thường gọi tên một cách trịnh trọng: cuộc cách tân của hội họa Việt Nam hiện đại theo định hướng của cách mạng những buổi đầu. Tôi nhớ mãi dáng ông ngồi vẽ lom khom trên căn gác xếp vài mét vuông Hà Nội, nơi nhà ông, phố Thuốc Bắc. Không có giá vẽ, chẳng có chỗ lùi và rất thiếu ánh sáng, thế mà ở đấy dấy lên một cuộc cách mạng hội họa thực sự. Ông chẳng tuyên bố một cái gì cả, chẳng vẽ để chống lại ai, để phủ định bất cứ một thứ hội họa nào, ông chỉ vẽ những gì mình thích, theo một kiểu cách hội họa mà ông cho là với riêng mình nó nên như thế. Ông vẽ cho mình và do đó cho cả những bạn bè tri kỷ và những người lao động bình thường mà ông hằng yêu mến: Anh đạp xích lô, ông bán quán nghèo và những người trong giới thợ thuyền Hà Nội v.v... Ông vẽ không để "mị quan" và cũng chẳng "mị dân" để chứng tỏ mình là "một họa sĩ cách mạng".

Vâng, Phái chỉ thế thôi, cũng đủ phân biệt với Tô Ngọc Vân, một bậc thầy hội họa đương thời, người cống hiến cả cuộc đời mình cho cách mạng, con người thật sự được nể trọng trong giới nghệ sĩ, nhưng... những gì ông vẽ kể từ khi tham gia cách mạng không thể hơn những gì ông ấy vẽ trước đó và nó chẳng thay đổi là bao so với những gì ông ấy đã gặt hái được ở trường Beaux-Arts, nơi mà cả ông lẫn Bùi Xuân Phái đã từng học. Có thể do ông thiếu thời gian, có thể do ông phải hy sinh con người nghệ sĩ để làm tốt vai trò của một cán bộ, và có thể v.v... Nhưng thực tế hội họa của riêng ông đã chứng minh điều ông không có thể. Nó càng phân biệt Phái với những người luôn hùng biện về sáng tạo, về tính dân tộc hiện đại, về cách mạng trong hội họa khi họ trở thành những "quan chức nghệ thuật" (Bạn đọc đừng nghĩ rằng tôi đưa chuyện này ra để đả kích ai đó, đây là một sự thật đáng buồn không thể không nói khi phải viết về Phái) mà thực chất chẳng sáng tạo gì, chỉ là cóp nhặt những "mảnh vụn" của chất liệu và lối tạo hình dân gian, thực chất, cũng chẳng dân tộc hiện đại gì, quá lắm cũng là vẽ sơn mài và lặp lại trong tranh hình ảnh cánh cò, lũy tre, cô thôn nữ gánh lúa, những hình ảnh sáo mòn về nông thôn Việt Nam thời Tự Lực Văn Đoàn. Và cũng chỉ là "cách mạng cái đề tài". Thay vì vẽ thiếu nữ thị thành thì họ vẽ nữ công nhân, nữ du kích, nữ xã viên. Thay vì vẽ các ông quan, các thương gia thì họ vẽ các lãnh tụ. Điều tưởng như giả dối ấy, đau lòng thay họ lại làm một cách thành tâm và siêng năng. Thực ra, với hội họa chỉ có Bùi Xuân Phái và một số rất ít bạn bè thuộc thế hệ những kẻ bị "bạc đãi" mới làm cho các chữ cách mạng, cách tân, sáng tạo, dân tộc, hiện đại có nội dung cụ thể. *Trong những thành quả*

đẹp nhất mà cuộc cách mạng Tháng Tám đem lại cho người Việt Nam có thành quả của Phái.

Bùi Xuân Phái có công rất lớn lao vào việc tựu thành nền hội họa Việt Nam hiện đại, đặc biệt trong lãnh vực tranh sơn dầu, lãnh vực có nguồn gốc thuần túy Âu Châu, mà ở đó đã có hàng dãy những tên tuổi lừng lững đổ bóng xuống mọi nẻo đường hội họa khiến cho kẻ đi sau phải lúng túng. cái "nhãn hiệu Việt Nam" đã được đánh dấu trên tranh lụa của Nguyễn Phan Chánh, trên tranh sơn mài của Nguyễn Gia Trí, Nguyễn Tư Nghiêm, trên tranh sơn dầu của Tô Ngọc Vân và giờ đây là của Phái (với sự mới mẻ, táo bạo hơn, sâu sắc hơn và cũng Việt Nam hơn). Có người cho rằng ông chịu ảnh hưởng của hội họa hậu ấn tượng, ông vẽ giống Marquet. Có lẽ ông đã "học" ở đấy, học nhiều nữa là đằng khác, những gì có thể giúp ông hình thành hệ thống biểu đạt của mình như ông đã học trong dân gian (cả trong đời thực lẫn văn hóa). Không khó khăn gì mấy để nhận ra cái hơi thở của chạm khắc đình làng, cái mập mạp, khỏe mạnh, đơn giản của nét, tính chất gợi thực, sự sống động, vẻ hồn nhiên của hình. Cách nhìn cái đẹp của ông gần gũi với cách nhìn của người nông dân Việt Nam, có cái tinh tế mà rất mực hồn nhiên của ca dao, cái cộ đọng chắc nịch của tục ngữ, cái hóm hỉnh của câu đố và truyện tiếu lâm và cái buồn man mác của những bài dân ca quan họ Bắc Ninh. Hãy xem tranh vẽ phố, vẽ làng, vẽ chèo và những minh họa rải rác trên các báo v.v...; mới thấy hết được cách-nhìn-Phái. Là một người không ưa lối vẽ chi tiết, không ưa sự tinh xảo trau chuốt, Phái thực sự đã tạo ra được cái đơn giản, cái "vụng" một cách tài tình trong nghệ thuật khiến tranh của ông gần gũi biết bao nhiêu với tranh Đông Hồ, tranh Hàng Trống, những sản phẩm đáng hãnh diện của nền văn hóa Việt Nam mọi thời.

Ông đã tìmn được về nguồn, không phải để trở thành cụ Nguyễn Phan Chánh (mà tranh vẽ như một hiện thân của vẻ đẹp nhà quê thuở xưa, những năm 30 của thế kỷ này) mà, cùng với những gì ông học được ở hội họa Âu Châu, để trở thành Phái-hiện-đại-Việt-Nam.

Càng sống với tranh của Phái, càng ngẩm ra được nhiều điều. Phái vẽ phóng bút, thả theo những cảm giác tạo hình mà ít nệ thực nhưng cốt lỏi của tranh lại rất thực, rất chắc, không bay bướm, hoa mỹ phập phù như số đông các họa sĩ khi họ muốn vẽ theo một lối như thế. Không cái gì ông vẽ mà không gợi thực dù nét vẽ buông thả đến mấy, dù hình có "bóp" đến mấy. Cái sự sống thực nó nồng nàn trong mọi chi tiết ở tranh ông. Phải nói Phái là một bậc kỳ tài. Mặc dù vẽ phóng bút và không nệ thực như thế song cái "thần thái" của chân dung của phong cảnh thì giống và đúng một cách lạ lùng. Những tranh vẽ phố, nhiều bức thấy nó chẳng là bất cứ phố nào của Hà Nội 36 phố phường, nhưng vẫn đúng là phố Hà Nội, không thể khác.

Cũng dôi khi Phái cho ta cái cảm giác ông nghèo trí tưởng tượng, bởi có vẽ ông chỉ vẽ cái nhìn thấy. Nhưng ngắm lâu tranh ông thì mới thấy được cái ông vẽ thực mà chính là "bịa", nhưng "bịa" mà lại thực một cách ghê gớm.

Đấy chính là sự "đắc đạo" trong nghệ thuật.

Những tranh của ông đâu phải chỉ có sự tài tình. Điều căn bản hơn là bao giờ nó cũng khiến ta cảm động. Đứng trước các bức tranh của ông, lòng tôi đôi khi thắt lại, vì ở đó phố phường xóm ngõ sao cổ xưa, nghèo và buồn thế, những dáng dấp, những mặt người sao hiền lành, âm thầm và dại khờ đến thế.

Bởi Phái thành thực hơn ai hết, hiểu và yêu con người Việt Nam, cảnh vật Việt Nam hơn ai hết...

Viết đến đây tôi như thấy ông vẫn âm thầm vẽ, như Hà Nội thuở xưa ấy âm thầm rét, âm thầm đông. Cái lặng lẽ của Phái, của Hà Nội đông chí là để chuẩn bị cho những ngày lập xuân của nghệ thuật và của dân tộc Việt Nam. Ngày đó đang đến...

DƯƠNG THỤ
(Trong nước)



HOÀNG HƯNG

em gọi thơ về

(Đường Phố 3)

Em gọi thơ về. Từng thớ thịt rung lên âm điệu trở về. Thành phố nổ bùng đêm người đi như biển. Tiếng còi, lửa cháy. Anh dắt tay em chạy trên cỏ dại. Giấc mơ vô lý bàng hoàng. Đường phố mùi da thịt. Gió rùng mình hư vô thổi đến. Trăng sáng không tin được. Gái trai mới lớn đội mũ lông chim. Thiếu nữ mắt đờ cà phê quán chật khói thuốc im lìm. Bụi sáng. Xe điện.

Em gọi thơ về. Từng thớ thịt rung lên âm điệu trở về. Thành phố lồng trăm ngả. Ngã bảy ngã năm dành giật. và chiều tràn ngập gió đê mê phần phật quần bay. Cánh nhạn khua rối mù cao ốc. Đèn lên đèn lên mời gọi hoang đường.

Em gọi thơ về. Từng thớ thịt rung lên âm điệu trở về. Thơ thoát ra từ đốt xương căng thẳng. Vũ trụ hồi sinh rực rỡ. Sợi gân chùng mỏi mệt hân hoan.

HOÀNG HƯNG
(Trong nước)



LUÂN HOÁN

nhánh xuân lục bát

1.

tám năm mệt mỏi quên đời
bây chừ môi mắt đâm lười biếng ra
xuân về đâu bữa hôm qua
hồn chưa quét lại nước da nám buồn
tìm hoài chẳng thấy vết thương
chắc trong máu chẳng bình thường đấy thôi
hạ quyết tâm: tổ chức đời
cho ra đúng cái thằng người từ nay
mời xuân vào ngón thơ này
hẳn ta giống hệt như ngày mới yêu

2.

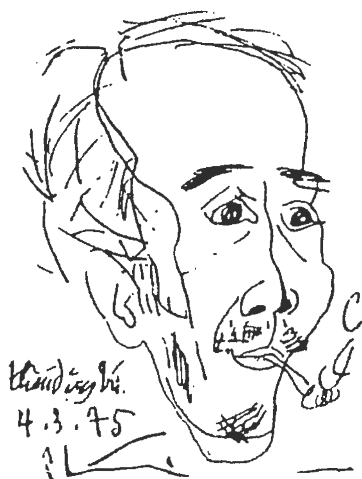
Đón xuân uống rượu một mình
mỗi hớp mỗi ngấm xuân tình mênh mông
rượu đi thư thả lòng vòng
mở ra trăm cánh cửa hồng an nhiên
vui từ phong thái thần tiên
cụng ly với bóng mình nghiêng xuống lòng
đã từ huyết mạch thong dong
ngân nga như tiếng thơ không hết lời
uống, ta, nghệ thuật tuyệt vời
ừ, ta vẫn tỉnh mà trời đất say

LUÂN HOÁN



ĐINH CƯỜNG

về trong phố xưa bùi xuân phái



Autoportrait, 1975

Trong cuộc sống mỗi người đều để lại dấu vết, vết thương yêu là đậm nhất. Ngày tuyết lạnh phủ đầy Virginia, chợt bắt gặp lại hình ảnh một họa sĩ vóc dáng mảnh khảnh, khuôn mặt trầm tư, gầy, đôi mắt sâu, sáng, dăm sợi râu bạc, với hai bàn tay dài tài hoa, đang chậm rãi đi những đường viền đen đậm trên bức tranh đang vẽ, phố Hà Nội; một cảnh thoáng qua trong băng vidéo "Hà Nội Trong Mắt Ai" của Trần Văn Thủy, quay cách đây mấy năm cùng với "Chuyện Tử Tế", nay người bạn cho mượn, mới có dịp xem.

Họa sĩ Bùi Xuân Phái của phố cũ Hà Nội đó. Hà Nội của lần đầu tiên tôi xuống ga Hàng Cỏ, lang thang đây đó theo dấu vết của Tự Lực Văn Đoàn, của Thạch Lam, Nhà Mẹ Lê. Nghèo, nhưng mang đầy âm sắc, nếu nhìn qua con mắt của văn chương, nghệ thuật... Nhớ vô cùng, nhìn lại gương mặt trầm buồn của anh. Bây giờ thì anh đã nằm sâu dưới mộ, mới đó mà đã một nửa của mười năm - mười năm là thước đo chớp mắt của những đổi đời, xa cách, những nỗi trầm luân bên đời.

Nhớ buổi sáng cùng bạn bè ngồi uống cà phê lề đường ở ĐaKao, nghe tin anh mất, tôi ngậm ngùi, trở về nhà ngồi im bên chiếc giá vẽ với bức tranh đang dở dang: "Chim én bay đầy đàn trên trời chiều Sài Gòn". Sao màu trời Sài Gòn chợt có lúc xám buồn quá vậy. Lúc đó là tháng 6, 1988, anh được mời đi Paris triển lãm tranh, cùng với họa sĩ Bửu Chỉ ở Huế. Vậy mà anh đành bỏ cuộc... Nghe Dương Tường ở Hà Nội vào kể, anh bị viêm thanh quản không nói ra tiếng, khi bác sĩ đến nhà khám bệnh, anh chỉ bút đàm, và gạch dưới câu viết: "Con người không thoát khỏi số phận", gạch nhiều lần dưới chữ "số phận". Số phận. Định mệnh. Buồn vô cùng... Nhớ đến anh, nhớ đến một họa sĩ tài ba, bình dị, mang đầy âm sắc của Hà Nội. Và không hiểu sao, họa sĩ Văn Đen ở Sài Gòn cũng trùng chứng bệnh như vậy, viêm thanh quản,

anh chỉ bút đàm những ngày cuối đời, một họa sĩ vẽ sơn dầu chắc nịch, vững vàng, những nhân vật trong quán nước, quán rượu bình dân, những chiếc siêu đất, vùng thôn quê bình dị của miền Nam. Anh có nhiều môn đệ, rất được bạn bè quí mến, cũng qua đời thời gian sau đó...

Tranh Bùi Xuân Phái được nhiều người sưu tập, nhất là những tranh nhỏ vẽ trên carton, trên giấy. Viết về anh cũng đã nhiều, từ bạn anh, Nguyễn Tuân với "Phố Phái", "Một Bảng Màu Hà Nội" của Thái Bá Vân. Từ một nỗi xót xa, ngậm ngùi, cay đắng trong "Thương Khóc Họa Sĩ Bùi Xuân Phái" của Đèn Xanh (Đinh Trọng Hiếu), đến Ngô Văn Tao với "Bùi Xuân Phái" bài viết như một bài thơ xuôi dài dành tặng cho một đạo sĩ chưa hết cuộc hành trình... Rất nhiều nữa, trên các tạp chí nghệ thuật trong nước. Gần đây, Trần Hậu Tuấn, một người sưu tập tranh trẻ tuổi (lại là một võ sĩ, một huấn luyện viên bóng đá) từ Hà Nội vào sống ở Sài Gòn, đã bỏ tiền ra in sách tranh Bùi Xuân Phái, gồm nhiều tranh quí trong bộ sưu tập của anh, kèm với những bài viết của các nhà phê bình nghệ thuật: Thái Bá Vân, Nguyễn Quân, Dương Tường, Jeffrey Hantover (Mỹ) và Francois Thierry (Pháp). Một việc làm rất tốt.

Làm sao quên được căn phòng nhỏ treo đầy tranh, với chiếc ghế nệm dài màu đỏ sậm, gần như duy nhất, đặt cạnh cửa sổ không đủ ánh sáng, nơi anh ngồi vẽ, đọc sách, uống rượu, trò chuyện cùng bạn bè - cũng như chiếc divan duy nhất, nơi ngồi, nằm, rít thuốc lào, uống rượu sảng khoái cùng bè bạn của anh Văn Cao ở phố Yết Kiêu, anh Phái thì ở ngõ 87 phố Thuốc Bắc. Những lần ra Hà Nội, đi với Thái Bá Vân đến thăm, uống ly rượu cùng anh, hay cùng nhau ra ngồi uống bia hơi bên chân cầu, góc phố nào tôi không nhớ tên, từ Ô Quan Chưởng đi thẳng đến... Ô Quan Chưởng cũng là cảnh anh thường vẽ.

Tôi đặc biệt yêu thích thành phố của anh. Như yêu đôi vầng nhật nguyệt... rọi xuống trăm năm một cõi đi về... Lời nhạc và bước chân của chúng tôi thời tuổi trẻ, giang hồ đây đó, sáng ở đầu sông nhớ núi, đêm nằm trong núi nhớ sông. Buổi chiều lang thang trên đồi Montmartre lần đầu tiên cùng Thanh Tuệ, mới thấy cái màu trắng loang lổ trên nền trời, góc phố của Utrillo thật là dữ dội. Cũng như Bùi Xuân Phái, hai họa sĩ vẽ phố cùng có những mảng màu trắng luôn ám ảnh tôi, màu trắng kỳ quái của một số phận tài hoa, hình như để chịu đọa đày cho nghệ thuật. Ở Bùi Xuân Phái, còn gần gũi hơn với màu gạch tường kinh niên, màu ngói già trăm năm mưa nắng bên góc phố quê hương với màu xám nâu rất trầm, rất buồn... Như anh đã cất dấu nhiều kỷ niệm trong những vệt sơn dầu rạo rực như Vlaminek sau từng ô cửa ngẩn ngơ của phố Hàng Mắm, Hàng Bè, Hàng Bạc, Hàng Muối, sau ngỏ Phất Lộc, Ô Quan Chưởng... Trong chúng ta, ai lại không có những góc phố mang nhiều kỷ niệm, mong một lần về. Những tâm hồn phiêu bạt, lãng đãng mà lớn lao, thơ mộng biết bao, như Bùi Giáng:

Níu vai phố rộng xin về

Với cây gió trút với hè nắng rưng

như Trịnh Công Sơn:

Về trong phố xưa tôi nằm
Có lần nghe tiếng ru bên vườn
Chợt nghe xác thân không còn
Và cạnh tôi là đồng vắng
Về trên phố cao nguyên ngồi
Tiếng gà trưa gáy sang bên đồi
Chợt như phố kia không người
Còn lại tôi bước hoài...

như còn nghe rõ "ngọn gió hoang vu thổi suốt xuân thì" của chúng tôi trên phố Blao, Dran, Đà Lạt... hay một góc phố Hội An rất hẹp, cũ kỹ mà Bùi Xuân Phái cũng đã có dịp đến đó và ghi lại, trong những nét xiêu đổ, run rẩy trên từng mảng màu như nói lên được cái viễn kính tuyệt vời của sự im lặng. Như Ngô Văn Tao đã nhận xét: "Anh vẽ sự im lặng, sự tự tại trầm luân. Ở những bức tranh của anh là những cánh cửa không muốn mở... Nhưng rồi, anh đã vẽ người đàn bà với nét xương hông lõa lồ như đấm đuối, đam mê như tình dục, mong manh trời ơi một giấc mộng. Nhưng rồi, anh đã vẽ những tấm áo the xanh, những bộ mặt đặc chịt phấn hồng của một phường chèo, đến giờ đóng bộ, đến giờ trình diễn, trình diễn một vở kịch trần lụy, những hời hợt, những tang thương..."

Anh đã vẽ hàng ngàn bức tranh lớn nhỏ, kể cả tranh trừu tượng, chưa kể những minh họa trên sách báo. Nhưng đọng lại nhiều nhất trong người yêu tranh anh có lẽ vẫn là "Phố Phái" (Chữ dùng của nhà văn Nguyễn Tuân, tựa một bài viết trên tập san Du Lịch Hà Nội, mnùa hè 1992).

Gần gũi với thế giới tranh của anh, hiểu anh, phải kể đến Thái Bá Vân: "... Làm sao ta hiểu hết được một con người, đừng nói là nghệ sĩ. Trong nhiều năm được làm bạn với anh, cái may mắn của riêng tôi là đã biết quí mến và chăm chú vào những bâng quơ ngắn ngủi, vào những chi tiết rất nhỏ trong một ngày thường của anh. Tôi tiếc gì những định nghĩa lớn lao mà thật ra tìm đâu cũng thấy. Tôi phải biết ơn anh, những người như anh đã thức tỉnh ở tôi một thức tỉnh nghệ thuật dai dẳng, nhẹ nhàng khó tả, như cái thế giới buồn buồn đậm đặc trong từng nét vẽ của anh... Bức sơn dầu cuối cùng của anh, vẽ một ngày tháng 4, 1988 đang treo ở bàn thờ anh, là ngõ Huyện, tạt qua mấy căn nhà lặng lẽ là nóc nhà thờ lớn Hà Nội..."

Bùi Xuân Phái, khi nằm xuống, ở đám tang có một vòng hoa lớn ký tên "Những người yêu nghệ thuật", thật là đẹp. Không Đảng, không tuyên ngôn, không trường phái, mà chỉ thấy anh vẽ, và vẽ. "Anh Phái mắc bệnh vẽ. Ngồi

đâu vẽ đấy, bạ gì vẽ nấy. Nhìn theo mà vẽ, thuộc lòng mà vẽ. Vẽ thực, vẽ bịa. Vẽ cho đến chết. Mảnh giấy cuối cùng không để lại cho anh (anh đã vò xé đi) là hình vẽ mấy người bạn nằm chung phòng ở nhà thương. Sự vẽ của anh chỉ có thể gọi bằng câu nói của chính anh, với tôi một lần, *vẽ để mà không vẽ* là đúng hơn cả." (Thái Bá Vân, lời ghi dưới góc hình vẽ cuối cùng của BXP, trên brochure triển lãm tranh tại gia đình cố họa sĩ năm 1988. Hà Nội).

Lần cuối ra Hà Nội, tháng 11 năm 1987, đến thăm anh, không ngờ là không còn bao giờ gặp lại anh nữa. Mẩu giấy emballage gói chai rượu Ararat đem đến biếu anh lần ấy, anh đã trải ra, dù nhàu, lấy bút dạ đen vẽ vài nét chân dung tôi với vầng trăng mảnh dẽ trên những mái nhà Hà Nội. Tôi rất quí cái kỷ niệm với tình cảm chân thật đó, cũng như những bức vẽ khỏa thân nhỏ xíu trên bao thuốc lá mà anh đã tặng...

Thuộc lớp cuối cùng của trường Mỹ Thuật Đông Dương, cùng thời với Tạ Ty, Thái Tuấn, Sỹ Ngọc, Nguyễn Siên, Nguyễn Sáng, Nguyễn Tư Nghiêm, Dương Bích Liên... Bùi Xuân Phái mất tại Hà Nội ngày 24.6.1988, thọ 67 tuổi. Trong nhiều năm, anh đã miệt mài theo đuổi một đề tài lớn nhất trong đời: Hà Nội. Những phố cổ Hà Nội. Hình ảnh Hà Nội ngàn năm trôi chảy trong tâm tưởng anh như dòng nước không bờ, đâu cũng là chuyển động, cũng đẹp, cũng khác, cũng là ảo giác, mà đâu cũng là chính nó. Có lẽ bản chất của hội họa là đủ thuần khiết để nghiệm chứng cái gì đơn nhất, mãi mãi như thế trên đời, như tình yêu chẳng hạn.

Tình yêu của anh dành cho phố, cho người, với một đời say mê làm việc, đã để lại một dấu vết truyệt đẹp cho hội họa Việt Nam.

ĐINH CƯỜNG
Virginia, 3.1993

TIỂU SỬ BÙI XUÂN PHÁI (1921-1988)

Người Hà Nội. / Quê làng Kim Hoàng, tỉnh Hà Đông. / Sinh ngày 1.9.1921. / Năm 1941 vào trường Mỹ Thuật Đông Dương. Bắt đầu vẽ phố. / Tham dự triển lãm Tokyo. / 1946: Tốt nghiệp trường Mỹ Thuật Việt Nam / Giải thưởng triển lãm mỹ thuật toàn quốc; minh họa báo Cứu Quốc. / 1956-1957: Dạy trường Mỹ Thuật Việt Nam. / Từ 1960: Minh họa báo Văn Nghệ. Vẽ và trang trí sân khấu. / 1966-1970: Giai đoạn vẽ nhiều tranh bột màu trên báo cũ. / Vẽ nhiều chân dung và chân dung tự họa. / 1980: Giải thưởng triển lãm toàn quốc ("Sông Đà", sơn dầu). / 1981: Giaỉ thưởng triển lãm Thủ đô ("Phố Cổ Hội An", sơn dầu). / 1982: Đi thăm Cộng Hoà Dân Chủ Đức. / Giải thưởng sách "Hề Chèo" ở Leipzig. / 1983: Giải thưởng triển lãm Thủ đô ("Ô Quan Chưởng", sơn dầu). / 1984: Giải thưởng triển lãm Thủ đô ("Văn Miếu", sơn dầu). / 1988: Được mời qua Paris triển lãm. Nhưng ngã bệnh nặng và mất ngày 24.6.1988 tại Hà Nội



THÁI BÁ VÂN

nguyễn phan chánh và "chơi ô ăn quan"



Chơi Ô Ăn Quan

Nhiều tác giả, trong nhiều năm, từng luận thuyết rằng sau Cách Mạng Tháng Tám, đặc biệt là sau 1955, ông Chánh vẽ càng đẹp, tác phẩm của ông càng "hửng sắc" và thêm nhiều giá trị.

Đó là điều mà hôm nay tôi muốn nói ngược lại.

Theo tôi, thời hoàn thiện nhất của Nguyễn Phan Chánh là 1931-1935, mà đỉnh cao nhất là *Chơi Ô Ăn Quan* (1931). Đó là thời mà sử học nghệ thuật gọi là thời cổ điển của một thời đại nghệ thuật, một phong trào, hay một cá nhân nghệ sĩ (trật tự đầy đủ của một tiến trình nghệ thuật là: 1. Thời chập chững, tìm đường. 2. Thời cổ điển, hoàn thiện. 3. Thời kiểu cách, trang điểm và 4. Thời tàn). Các thời kỳ nghệ thuật đó không cứ là lâu hay mau, kéo dài

trên nhiều tác phẩm hay đột nhiên chuyển biến, cũng không cứ là khi người nghệ sĩ hay phong trào nghệ thuật đó ở lứa tuổi nào, càng không phải lý do bên ngoài. Nó ở lý do tự tại của nghệ thuật.

Phẩm chất cổ điển mà tôi muốn đặt ở *Chơi Ô Ăn Quan* có hàm ý là nó ổn định, thăng bằng, hoàn thiện, nó không gợn một xáo động bất yên nào giữa tình cảm và lý trí. Cổ điển là giá trị mẫu mực của một mô hình thẩm mỹ nhất định, khi đó người nghệ sĩ hoặc thời đại hoàn toàn làm chủ mình.

Chơi Ô Ăn Quan đứng trên cả một vài tranh đẹp cùng thời như *Rửa Rau. Cho Chim Ăn*... là mẫu số chung nhỏ nhất, nghĩa là cô đọng nhất, bởi vậy mà đầy đủ nhất tâm chất của Nguyễn Phan Chánh. Cái tâm chất tinh thần vô hình đã đẻ ra cái tác phẩm vật thể đó đếm được bằng kích thước, chất liệu, bút pháp, đề tài của ông. Nó chính là cái thân phận ông thời đó: ở *Chơi Ô Ăn Quan* Nguyễn Phan Chánh tỏ ra bình tĩnh nhất, đường hoàng và tự trọng. Ông biết mình là ai. Gam màu nâu đậm đà, thô mộc kia là thôn dã của ông, những hình vẽ kín đáo, chừng mực kia là cử chỉ giữ gìn của ông, sự thu dấu hình họa trong những bóng đặc giản dị kia là ứng xử thành thật, khiêm tốn của ông.

Ở đây tôi có hai nhận xét: *Chơi Ô Ăn Quan* không phải là một thành tựu ở sự quan sát khoa học khách quan, mà là ở tiếng vọng gián tiếp của thời gian và hồi tưởng. Khoảng cách giữa sự thực được quan sát trực tiếp và những hình ảnh về trong kỷ niệm là đặc điểm của ông, nó tạo lớp ý nghĩa thứ hai trên tranh ông. Tả thực như bài học nhà trường đối với ông Chánh nó căng thẳng quá. Ông Chánh cần một quãng lùi mơ hồ, nhưng an toàn hơn cho hình tượng. Chính đó là khi ông giữ được bản thân nguyên vẹn hơn, bằng tự vệ, hay một mức độ nào đấy là bằng phản kháng sự xâm nhập của một văn hóa khác mà ông chưa hiểu hết. Riêng tôi, tôi coi đó là điểm tích cực để Nguyễn Phan Chánh là Nguyễn Phan Chánh.

Chừng nào mà người nghệ sĩ còn từ chối, còn tự vệ hay còn phản kháng cả chính mình, cái mà mình không hiểu, tạng chất mình không tiêu hóa nổi, thì chừng ấy anh còn hy vọng có một bản thân, chừng ấy nhân cách anh còn lành mạnh. Bởi tác phẩm của anh là gì, nếu không phải chính là nhân cách anh.

Nguyễn Phan Chánh, cũng như chúng ta đã trải qua một thử thách văn hóa khác, còn nan giải hơn cuộc Tây hóa ở trường Mỹ Thuật Đông Dương, đó là cuộc tiếp xúc với chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, từ 1955 (giai đoạn 1945-1955 tôi coi là giai đoạn ta mất liên lạc với văn hóa ngoài nước). Tôi không có ý định đề cập tới hoàn cảnh đề tài này ở đây, mà chỉ đưa nhận xét riêng về Nguyễn Phan Chánh.

Từ 1960, thầy Kuznhétxốp từ Liên Xô sang dạy hội họa ở trường Mỹ Thuật Việt Nam, thầy Ghivi dạy điêu khắc, thầy Iakôvlep dạy mỹ học Mác-Lênin ở trường lý luận nghiệp vụ Bộ Văn Hóa, rồi sách, báo, phim ảnh

Trung Quốc, Liên Xô... tràn vào Hà Nội, thì chúng ta khởi động một trào lưu nghệ thuật theo họ, và tưởng rằng chỉ có một đường thẳng tiến lên.

Nguyễn Phan Chánh, và chúng ta, lần này không từ chối cái gì, không phản kháng cái gì, mà tất cả là tin cậy và phục tùng! Chính bởi tin cậy tối đa và phục tùng mà Nguyễn Phan Chánh đã trau dồi lại hình họa hàn lâm, vờn khối, dặt màu theo luật viễn cận khoa học, tìm đề tài mới... để thích hợp hơn với sự khuyến khích của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Kết quả là một Nguyễn Phan Chánh khác xuất hiện, so với *Chơi Ô Ăn Quan.*

Theo tôi, đó là thời kiểu cách của ông, thời điểm sau sự thăng bằng cổ điển, thời ông chỉ còn sửa sang, tô điểm cái đã đạt hoàn thiện xưa kia. Đặc điểm của thời kiểu cách (nói chung trong lịch sử nghệ thuật) là sự thạo nghề, khôn khéo hơn, làm dáng hơn, nhưng không tạo thêm được cái gì là bản chất của nghệ thuật nữa. Nó báo hiệu sự sa sút đã đến gần.

Tôi mong không ai hiểu sự bày tỏ của tôi là làm giảm giá trị của Nguyễn Phan Chánh, vì tôi đã nói ngay từ mở đầu, là Nguyễn Phan Chánh và *Chơi Ô Ăn Quan* đã đứng ở đỉnh cao và lập bước ngoặc quan trọng cho nghệ thuật tranh lụa Việt Nam từ một nửa thế kỷ trước.

Sự bày tỏ của tôi có mục đích nhắc đến một qui luật khách quan của nghệ thuật và sự thật của nó đối với Nguyễn Phan Chánh. Cũng là để nói đến sự cần đánh giá lại nhiều tác phẩm và tác giả một cách công bằng hơn.

Hà Nội, 6.1992

THÁI BÁ VÂN



SỬ MẶC

kim

Thơ vàng
đổ hạt kim thi
hồi chuông giục giã
liên trì
khánh ngâm
dài xa trong một khúc
gần
xướng câu vô úy
giữa trần tục
bay
ơn nhau
bát nước tràn đầy
con trăng
và
bộ xương gầy
phóng sanh

nghía

Sướng nhỉ! ngồi không mà ngắm không
từ đỉnh chân tóc xuống đầu cằm
mãi dàn theo thế sơn căn đoạn
nói mãi ra lời: miệng với răng

nhát khỉ

Cây rung
nhát khỉ lại người
nhường mày một bước
trò chơi
cộng
trừ
ví mà
bột hỏng đường hư
chặt đầu con khỉ
nấu nhừ
đun sôi

chạy

Chạy trời
sao khỏi nắng nôi
chạy ta
lại đụng phải người
cuống cuồng
chạy vô ấp
chạy xuống đường
chạy mô cũng gặp
bờ tường
chắn
ngang

SỬ MẶC



VÕ ĐÌNH

sư mẫu bông giấy



Đứng ở hiên lầu nhìn xuống con hẻm nhỏ, tôi thấy mấy đứa trẻ hàng xóm. Có con bé bồng em, đúng là cóc tha nhái. Có thằng bé gầy còm, áo may ô quần xà lỏn, dép nhựa, chúi mũi vào đống rác tìm pháo tịt. Mấy đứa nữa đứng lơ ngơ. Con hẻm đất, một bên là nhà, một bên là tường gạch. Rác rến được quét tấp vào chân tường. Vài ba hôm, có người ra quét lia quét lịa, rồi châm lửa đốt. Khói bay mù trời. Con nít đứng ngó, lơ ngơ. Có người cỡi xe Honda đi qua, con nít chẳng buồn tránh. Có tiếng đàn bà ơi ới và tiếng ca khuyếch đại vang rền. Tôi không quen thuộc với nhạc miền Nam trước 75 nhưng cũng nhận ra là bài *"Ai Cho Tôi Tình Yêu"* gì gì đó. Lệ Thu.

Chiều ba mươi tết Phan Nhật Nam ghé thăm, đem theo một người bạn. Họa sĩ Phạm Cung. Tuy anh xấp xỉ tuổi tôi (sanh năm 1936) tôi chưa từng gặp anh chuyến về nước lần trước, năm 1974. Anh Cung đem biếu cái ca-ta-lô cuộc triển lãm năm ngoái. Tranh phảng phất Chagall, Dali. Có đôi nét tương đồng với Nguyễn Trung, Nghiêu Đề. Hình tượng hiện thực trong bối cảnh siêu thực. Mặt sơn láng, óng chuốt - Lãng mạn, tiền thế chiến II. Nam thì vẫn gân guốc, ăn to nói lớn - Có già đi, trán và mặt nhiều đường nhăn sâu. Nhưng vẫn sống động, phóng túng, đầy lòng nhân ái. Nam nói: "*Anh biết, em* (Nam là con cô cậu của tôi) *là họa sĩ thì em sẽ vẽ đường nét như Van Gogh!*" Tôi cười, hứa sẽ có dịp cho đọc bài *Van Gogh, Thống Khổ Và Thăng Hoa* của

tôi. *Nếu* em là họa sĩ! *Nếu* thế nào? Vẽ hay không vẽ, viết hay không viết, chứ chẳng thể nào có chuyện *nếu* với không *nếu*. Tôi biết Nam nói như vậy chỉ vì một lúc sảng khoái, nói cho sướng - Người như Phan Nhật Nam thừa sức hiểu rằng ở đời không có, không nên nói *nếu* - Sống, ăn, ngủ, vẽ, làm tình, chết. Không *nếu* gì cả. Nam đã ở tù 14 năm. Và tôi không thể nói: "*Nếu như anh ở tù* vân vân, *thì* vân vân..."

Tôi nhìn con hẽm nhỏ, những vũng nước lênh láng - người nhà nói cống nước "nghẹt" từ lâu. Những vũng nước dơ xả ra từ mấy căn nhà, loang loáng mặt trời. Hội họa Việt Nam. Có chăng một "nền" hội họa Việt Nam? Cái gì làm nên một "nền" hội họa? Một số tên tuổi? Hay là một số đề tài? Đặc biệt là đền, chùa, và thiếu nữ. Hay là một cung cách, một tư thế nào đó? Có hay không một "nền" hội họa Việt Nam như, lấy ví dụ một nước "đệ tam thế giới", một "nền" hội họa Mê-hi-cô (Mexico)? - Nguồn gốc nghệ thuật Mê-hi-cô rất minh bạch: Tiền-Kha-Luân-Bố (Pre-Columbian), dây mơ rể má các bộ tộc "da đỏ" về trước, và trong thời kỳ hiện đại, lập thể, Picasso... Nguồn gốc ấy, tương đương của Việt Nam là gì? Là Trống đồng, là Lý, Trần, Chiêm Thành. Nhưng trong khi Mê- hi-cô gần gủi với Picasso (Y Pha Nho) thì Việt Nam lại quá xa cách với Ấn tượng Pháp và Siêu thực Pháp - Tây Ban Nha (Dali, Miro...) Thay vì tạo được một ngôn ngữ hội họa Việt Nam vạm vỡ như Rincra, Siqueros, Tamayo thì Việt Nam lại quá lưu luyến với cái nét ẻo lả bay bướm thơ mộng kiểu Pre-Raphaelite của Anh-Cát-Lợi.

*

Ở hiên lầu trên có một chậu bông giấy. Tôi xa quê đã lâu, đi từ Huế, không từng biết bông giấy. Đọc tiểu thuyết miền Nam, tôi đã gặp nó nhiều lần. Người ta nói về nó với nhiều âu yếm. Trong thơ Cao Tần sau 75, cũng có bông giấy kia mà. Bây giờ thì tôi đã hiểu tại làm sao. Bông giấy... dễ thương không chịu được. Cứ nở hết đợt này đến đợt khác. Cánh hoa mỏng, đơn sơ, như một lời nói đùa nhẹ nhàng. Nhưng lại mang một màu hồng tim tím làm cho mềm lòng! Trong bụi, trong khói, trong mùi rác rến, mùi nước cống, cây bông giấy đều đặn nở. Không thơm, nhưng xinh xắn, hồn nhiên. Nở và rụng hồn nhiên.

Hôm nọ, con cháu gọi tôi bằng chú ruột, cũng là con gái nuôi của tôi, đứng xem tôi vẽ, nói: "*Chú vẽ thoăn thoắt!*". Ừ, chú vẽ thoăn thoắt. Mấy chục năm rồi chú mới làm được vậy đó, con ạ.

Vẽ như ăn, như ngủ, như đi, đứng. Vẽ như sống. Và một ngày chú sẽ chết như chú vẽ. Nghĩa là chú đáng được làm học trò cây bông giấy rồi đó, con ơi!

Sài Gòn, 26.I.1993.

VÕ ĐÌNH



HUỲNH HỮU ỦY

nghệ thuật tạo hình sài gòn trước năm 1975*

Sau hiệp định Genève 1954, đất nước bị chia cắt, Sài Gòn trở thành đầu não và là thủ đô ánh sáng của miền Nam tự do.

Về mặt địa lý, Sài Gòn có nhiều lợi thế trên một ngã tư quốc tế, là điểm gặp gỡ giữa Đông phương và Tây phương, nằm trên bao lơn mở ra Thái Bình Dương mênh mông. Đặc điểm địa lý ấy đã góp phần tạo nên tính cách văn hóa của Sài Gòn.

Nền nghệ thuật tạo hình của Sài Gòn đã phát triển trong tất cả các thuận lợi ấy, tiếp cận được với nhiều cái mới, sử dụng được ngôn ngữ tạo hình phổ biến của loài người, phát biểu được rất chửng chạc những suy nghĩ riêng của mình, từ chỗ còn non yếu đã đi tới trên những bước chân trưởng thành, vững chắc.

Một cách cơ bản, bất kỳ nơi đâu cũng thế, trung tâm nuôi dưỡng và phát huy nền nghệ thuật tạo hình phải là một trường Mỹ Thuật Quốc Gia với điều kiện đào luyện chính qui cao nhất. Đây là nơi định chuẩn, rèn luyện và cung cấp nền tảng cho bất kỳ người nghệ sĩ tạo hình nào trong tương lai.

Anh chưa thể được xem là một người biết vẽ, biết tạc tượng nếu chưa trải qua những kinh nghiệm rút tỉa từ những tiêu chuẩn hàn lâm nơi đây. Nghĩa là, trước tiên anh phải nắm cho được một cách nhuần nhuyễn những qui tắc tạo hình rồi mới có thể nói đến việc xây dựng tác phẩm. Vai trò của trường Mỹ Thuật Quốc Gia ở các trung tâm nghệ thuật lớn trên thế giới như Paris, New York, Tokyo, Berlin, Chicago...đã khẳng định sự thật ấy. Tất nhiên, phải loại trừ trường hợp những thiên tài, như một Picasso từ chối trường ốc sau một thời gian học tập, một Van Gogh tự học hội họa trong những hầm than bên cạnh đám phu mỏ lam lũ, hay một Gauguin tự tìm lấy cho mình một

thế giới độc sáng của cái đẹp trong cuộc săn tìm những hình ảnh hoang vu tuyệt kỳ thơ mộng nơi các hải đảo xa xăm. Bởi vì, chính các thiên tài này đã góp phần xây dựng những qui phạm mới mà rồi nhà trường sẽ phải nghiên cứu và giảng dạy đến.

Trường Quốc Gia Cao Đẳng Mỹ Thuật Gia Định, hậu thân của *Trường Mỹ Thuật Đông Dương* trước đây, ra đời trong chính mục tiêu ấy. Như thế, trong khuôn viên Trường Mỹ Thuật Gia Định bấy giờ có đến hai trường mỹ thuật: *Trường Trung Học Trang Trí Gia Định* (Tức là *Trường Trang Trí và Đồ Họa* trước đây) và *Trường Quốc Gia Cao Đẳng Mỹ Thuật Gia Định* vừa được thành lập do họa sĩ Lê Văn Đệ làm giám đốc sáng lập.

Như thế, trong cái nhìn liên tục của lịch sử, muốn hiểu được nền nghệ thuật Việt Nam hiện đại, nói hẹp hơn và cũng chính xác hơn là nền nghệ thuật tạo hình Sài Gòn, chúng ta phải nhìn lại vai trò của trường Mỹ Thuật Đông Dương, bởi vì không cần phải suy biện gì nữa, đó chính là nền móng của nền nghệ thuật tạo hình Việt Nam hiện đại, mà trên chính nền móng đó, chúng ta đã xây dựng được một nghệ thuật rất phong phú, tuyệt đẹp, mới mẻ sau này.

TRƯỜNG MỸ THUẬT ĐÔNG DƯƠNG: NỀN TẢNG CỦA NGHỆ THUẬT TẠO HÌNH VIỆT NAM HIỆN ĐẠI

Năm 1924, Trường Mỹ Thuật Đông Dương được thành lập, song đến năm 1926, sau nhiều công việc chuẩn bị, sửa soạn, trường mới thực sự giảng dạy khóa đầu tiên, và cho mãi đến năm 1931, trường mới cung cấp lớp sinh viên tốt nghiệp đầu tiên (1).

Sự ra đời của Trường Mỹ Thuật Đông Dương (École des Beaux Arts de l'Indochine) đã làm thay đổi toàn bộ cách nhìn, những phương tiện biểu cảm, những lề lối phát lộ đời sống bên trong của người nghệ sĩ. Từ giữa khu vườn Dufeur ở Hà Nội, những dấu ấn để lại quả là hết sức sâu sắc với những Tô Ngọc Vân, Lê Văn Đệ, Trần Văn Cẩn, Lương Xuân Nhị, Nguyễn Đỗ Cung, Sĩ Ngọc, Lê Phổ, Mai Trung Thứ, Nguyễn Phan Chánh, Nguyễn Gia Trí, Lê Thị Lựu...

Nói như Thái Bá Vân: *Ta có gì để cảm ơn Trường Mỹ Thuật Đông Dương không? Có. Đó là những bài học kỹ thuật theo tinh thần khoa học mà mọi người văn minh phải biết. Trường Mỹ Thuật Đông Dương truyền thụ cái nhìn theo phép viễn cận khoa học đã được hoàn chỉnh từ thời Phục Hưng nước Ý... Dĩ nhiên, cái nhìn khoa học này đã giúp bốn, năm thế kỷ hội họa bác học Âu châu đạt ý nguyện miêu tả một cách tài tình, đẹp đẽ và hợp lý mọi vật thể trong không gian, trước hết là một cách chính xác (bằng tỷ lệ đậm, nhạt, sáng tối, phối cảnh...). Giống y như thật vốn là yêu cầu số một của mỹ học duy lý Âu châu từ cổ đại đến nửa đầu thế kỷ XX. Học thuyết về sự bắt chước là cái trục chính mà nghệ thuật Tây phương xoay quanh, từ Hi Lạp cổ đại tới hội họa ấn*

tượng.

Một bài học khác mà học sinh Trường Mỹ Thuật Đông Dương được giảng dạy, như giải phẫu thân người, nặn tượng, trang trí, lịch sử mỹ thuật... đều là để phục vụ cho cái nhìn theo mạng lưới viễn cận khoa học này.

Mặt khác, lại phải công bằng mà thấy, dù là thứ hội họa cứng cáp như Nguyễn Đỗ Cung, hay điều hòa như Trần Văn Cẩn, trí thức như Tô Ngọc Vân, hay đam mê như Nguyễn Gia Trí, học vấn như Lương Xuân Nhị, hay thật thà quê mùa như Nguyễn Phan Chánh, thì tất cả đều biểu lộ cái ưu của sự đào tạo chính qui ở một nhà trường kiểu mới, lấy đúc kết khoa học của châu Âu làm bài học.

Kể cả khi Nguyễn Đỗ Cung, Trần Quang Trân, Nguyễn Gia Trí, Trần Văn Cẩn, Tô Ngọc Vân... nhìn ra cái khả năng kỳ diệu của sơn mài, hay Nguyễn Đỗ Cung và vài anh em khác nữa theo đuổi không gian bùng nổ của hội họa lập thể, rồi những tài năng xuất sắc ở thế hệ cuối cùng của trường như Nguyễn Tư Nghiêm, Bùi Xuân Phái, Nguyễn Sáng, còn đi xa hơn trong bút pháp và quan niệm, thì ta vẫn nhận ra sự tiếp sức hàng dọc của những danh họa ưu tú trong nền mỹ thuật bác học Âu châu (2).

Nhận xét trên của Thái Bá Vân khá chính xác. Trường Mỹ Thuật Đông Dương hình thành với mục đích "đào tạo nghệ sĩ bản xứ, dưới ảnh hưởng của phương pháp và tư tưởng Pháp" như trong dơn xin mở trường của Victor Tardieu được Toàn Quyền Merlin thông qua ngày 27 tháng 10 năm 1924 (3).

Có lẽ nên trở lại một chút với họa sĩ Victor Tardieu, là người đặc biệt rất có công với nền nghệ thuật hiện đại của chúng ta. Năm 1924, được giải thưởng Mỹ Thuật Đông Dương, Victor Tardieu viếng thăm Đông Dương, ông đã có dịp nghiên cứu qua các ngành mỹ thuật, mỹ nghệ của ta, thăm viếng các lăng tẩm, đền đài và đã nhận ra rằng Việt Nam có một nền mỹ thuật cổ truyền phong phú, khiếu thẩm mỹ của người Việt rất tinh tế, nếu được hướng dẫn và huấn luyện chu đáo, lại đưa thêm vào một phương pháp mới khoa học hơn thì chắc chắn là nền mỹ thuật Việt Nam sẽ tiến triển nhiều. Với nhận xét xác đáng ấy, ông đã vận động, nhiều lúc cả với tinh thần tranh đấu để trường Mỹ Thuật Hà Nội được ra đời, bổ túc cho các trường Mỹ Nghệ đã được thành lập trước đây.

Một người học trò rất được V. Tardieu yêu mến và về sau đã làm rạng danh trường Mỹ Thuật Hà Nội là Lê Văn Đệ, khi nhìn lại quá khứ cũng đã có nhận xét: *Trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Hà Nội ra đời đã mở một kỷ nguyên mới cho nền mỹ thuật Việt Nam, vì đem lại cho các nghệ sĩ những phương pháp và kỹ thuật chuyên môn Tây phương về các ngành mỹ nghệ và mỹ Thuật. Cá tính thuần túy của mỗi nghệ sĩ được hướng dẫn, khuyến khích và phát triển dồi dào, do đó được phát triển mạnh mẽ. Nhiều nhân tài nghệ sĩ được nâng đỡ để phát huy năng khiếu. Các xu hướng nghệ thuật cũng được hướng dẫn và khuyến khích. Một số thanh niên có thiên tư về mỹ thuật đã được tuyển chọn để áp dụng phương pháp mỹ thuật Tây phương vào nền mỹ thuật thuần túy cổ*

điển của Việt Nam (4).

Điều đặc biệt ở V. Tardieu là ông luôn luôn tỏ ra biết quý trọng những tài năng của Việt Nam, mặc dù những người nghệ sĩ này, bấy giờ, trên danh nghĩa, vẫn còn là học trò của ông.

Victor Tardieu còn có công rất lớn ở chỗ, mặc dù Trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Đông Dương luôn luôn bị chính quyền thực dân phản đối; hàng năm, trong kỳ Hội Đồng Tối Cao kinh tế Đông Dương, ông thường bị đả kích về các chi phí để duy trì ngôi trường này, chi phí nhiều mà chẳng mang lại lợi ích cụ thể nào, ông vẫn hết sức bền chí để bảo vệ sự tồn tại của nó (5). Những cơn sóng gió qua đi, và Trường Mỹ Thuật Đông Dương cũng đã đứng vững, mãi cho đến năm 1945 mới phải ngừng hoạt động vì những biến cố chính trị mới.

Năm 1931, tại Hội Chợ Đấu Xảo thuộc địa Paris, hội họa Việt Nam xuất hiện và được xem như đã thành hình, được khen ngợi ở Pháp, rồi ở Ý, Bỉ, Mỹ. Chính Victor Tardieu đã đích thân mang tranh của các họa sĩ Đông Dương về Pháp bày trong dịp triển lãm này (6).

Như vậy, chỉ mới trong vòng vài năm, trường Mỹ Thuật Hà Nội đã đạt được những kết quả lớn lao, ngoài cả sự trông đợi của mọi người, qua các kỳ triển lãm trong và ngoài nước:

- Triển lãm Mỹ Thuật của Trường Mỹ Thuật Đông Dương (Hà Nội) năm 1928.
- Triển lãm Mỹ Thuật Quốc tế tại điện Vincennes (Pháp) năm 1931.
- Salon des Artistes Francais năm 1933 tại Paris.

Và đến phòng triển lãm "Salon unique 1943" thì phải nói là nền nghệ thuật mới đã biến chuyển quá sức nhanh. Ở chỗ này, có lẽ chúng ta dễ dàng đồng ý với đánh giá của Thái Tuấn: *So với lịch sử nghệ thuật của nước Pháp, hơn ta chừng vài thế kỷ, thì hai mươi năm học hỏi kể thật quá ngắn nếu dân tộc đã không có sẵn một cảm quan nghệ thuật. Sự học hỏi về kỹ thuật trong hai mươi năm là quá đủ, để ta có thể sáng tạo theo cảm quan đặc thù của mình (7).*

Trong khí thế mới, bầu khí hội họa biến chuyển rất nhanh. Đường nét cùng màu sắc cũ kỹ, mềm mại, yểu điệu của những bức tranh lụa đã dần dà mất đi, thay vào đó là sự tràn ngập của tranh sơn dầu, một nghệ thuật đầy tính chất Âu châu. Những lề lối xưa cũ đang chìm vào quên lãng, người nghệ sĩ mới sáng tác với cảm xúc chân thật, với một bút pháp hoàn toàn mới mẻ.

Trong bài viết *Nghệ Thuật Việt Nam Hiện Đại Và Tương Lai Hội Họa* đăng trên tạp chí *Thanh Nghị*, từ trước Cách mạng tháng Tám, dưới bút hiệu Tô Tử, Tô Ngọc Vân đã trích đăng đoạn tâm sự dưới đây của một họa sĩ đã nhiều lần mang lại cho người thời bấy giờ cái hương vị của Việt Nam thời cổ:

... Các anh coi tôi là một nghệ sĩ Việt Nam thuần túy: các anh đã nhầm lớn. Xin thú thật: tôi đã khéo đóng một vai trò. Các anh có biết tôi đã hy sinh

những gì để được "khán giả" ngợi khen đến thế. Trước hết tôi phải bỏ hẳn cái "tôi" đi, gác nó thật xa, để tiện quay lại nhìn cảnh vật ngày nay với con mắt người Việt Nam cố cựu ngàn xưa. Tôi phải kiểu cách, phải giả vờ, phải thản nhiên chép lại những lề lối trước, nhận xét xem thuở ngàn xưa người ta hình dung sự thật thế nào, cách quan sát mỹ thuật đến giới hạn nào thì ngừng lại. Tôi đã lãnh đạm làm công việc một nhà khảo cổ. Khi tác phẩm hoàn thành, tôi tự tìm mình trong đó, tuyệt nhiên không thấy một chút gì mình!...

Các anh có thấy nghệ thuật hội họa Âu Tây có phép màu nhiệm biến hóa để tả những nỗi phức tạp của lòng ta: cái thể chất sơn dầu quền quện, phong phú, hiện thực, tôi thấy nó thuận tiện cho tôi quá. Để giải tỏa tâm hồn mình, những băn khoăn hồi hộp nó xao xuyến, nung nấu tâm trí mình. Ở nghệ thuật sơn dầu, tôi không dối người, dối mình nữa, tôi có cảm giác được thảnh thơi, không bị câu thúc như trên đất nước sở hữu của mình vậy... (8).

Chúng tôi trích dẫn lại đoạn trên, để khi nghiên cứu giai đoạn nghệ thuật này, chúng ta có thể hiểu thấu được những biến đổi sâu xa và gần như toàn diện của cả một thời kỳ bản lề của nghệ thuật Việt Nam, và sẽ còn nhiều biến chuyển hơn nữa để bước qua một giai đoạn mới của nền nghệ thuật Việt Nam hiện đại.

Nói tóm lại, chỉ trong vòng 1/4 thế kỷ ngắn ngủi, Trường Mỹ Thuật Đông Dương đã cống hiến một tầng lớp họa sĩ tiền phong cho lịch sử hội họa Việt Nam hiện đại. Những họa sĩ này, tiếp thu và dấn mình vào nền nghệ thuật mới với tất cả lòng say đắm cùng ý thức thẩm mỹ vững chãi. Chúng ta có thể xem lại những tấm tranh đặc sắc của các danh họa thời ấy, những cảnh tượng nâu đen, cũ kỹ, êm đềm và thơ mộng rất Việt Nam trong tranh Nguyễn Phan Chánh được dư luận Pháp đặc biệt chú ý đến tại Paris năm 1931, những phong cảnh của Lương Xuân Nhị, Nguyễn Gia Trí, Nguyễn Đỗ Cung, những thiếu nữ đầy vẻ lãng mạn đang xõa tóc gội đầu, ngồi trước bình phong cũ, tựa bên bình hoa sen hay một khóm huệ, ngồi trên thảm cỏ xanh hay dưới tàn cây giữa vườn cũ một buổi trưa hè của những Tô Ngọc Vân, Lê Phổ, Mai Trung Thứ.

Chúng ta còn phải nhắc đến nhiều tên tuổi khác như Lê Văn Đệ, Vũ Cao Đàm, Lê Thị Lựu, Nguyễn Tường Lân, Trần Văn Cẩn, Hoàng Lập Ngôn, Nguyễn Khang, Nguyễn Tiến Chung, Tôn Thất Đào, Lê Yên, Nguyễn Anh, Bùi Xuân Phái, Nguyễn Tư Nghiêm. Chúng ta khẳng định vai trò những họa sĩ này không chút ngần ngại: họ đã đổi mới ngôn ngữ tạo hình, đảo lộn tất cả những lề thói cũ, là một cuộc cách mạng toàn diện triệt để, để đặt nền tảng cho một nền nghệ thuật mới.

TRƯỜNG CAO ĐẲNG MỸ THUẬT GIA ĐỊNH THÀNH HÌNH

Trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Đông Dương phải đóng cửa vào năm 1945

vì tình hình đặc biệt của đất nước. Tháng hai năm 1954, toàn thể hội viên Hội Đồng Tối Cao Giáo Dục tại Hà Nội đã thỉnh cầu chính phủ Quốc Gia tái thiết lập trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Hà Nội, kiến nghị được chấp thuận nhưng chưa kịp thực hiện thì xảy ra biến cố chia đôi đất nước theo hiệp định Genève. Tháng mười, 1954, hội nghị Giáo Khoa Mỹ Thuật và Mỹ Nghệ họp tại Gia Định tán thành kiến nghị của Hội Đồng Tối Cao Giáo Dục tại Hà Nội trước đây, đề nghị thiết lập trường Cao Đẳng Mỹ Thuật tại miền Nam tự do; và do vậy, ngày 31 tháng 12 năm 1954, thủ tướng Ngô Đình Diệm đã ký nghị định số 1.192 GD/NĐ về việc thành lập *Trường Quốc Gia Cao Đẳng Mỹ Thuật Gia Định*(9). Và khởi điểm từ đó rồi kéo dài cho mãi đến hai mươi năm sau, Trường Quốc Gia Cao Đẳng Mỹ Thuật Gia Định đã đóng giữ một vai trò rất quan trọng trong việc rèn luyện nhiều thế hệ nghệ sĩ của đất nước, để tài bồi, bảo vệ và phát huy một nền nghệ thuật quốc gia tươi đẹp.

Ông Lê Văn Đệ, một họa sĩ với tài năng đặc biệt, trước đây đã đạt được nhiều danh vọng trong nước cũng như ở nước ngoài, đặc biệt là những công trình mỹ thuật của ông tại Vatican khoảng 1936-1937, đã được chính phủ đề cử làm giám đốc, với trách nhiệm nghiên cứu để xây dựng một chương trình đào tạo nghệ sĩ với tiêu chuẩn cao nhất mà các trường Mỹ Thuật Quốc Gia lớn trên thế giới vẫn thường theo đuổi.

Lê Văn Đệ cùng với những người bạn khác của ông đã vạch ra chương trình tổ chức và đường hướng dưới đây:

Trường Quốc Gia Cao Đẳng Mỹ Thuật Gia Định được tổ chức theo căn bản của Trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Hà Nội cũ, Trường Quốc Gia Cao Đẳng Paris, Viện Mỹ Thuật Roma và Viện Đại Học Mỹ Thuật Tokyo. Căn bản chính của trường là bảo tồn dân tộc tính và sắc thái mỹ thuật thuần túy Việt Nam với mục tiêu phục hưng và phát triển nền mỹ thuật cổ truyền nước nhà trong mọi lãnh vực. Ngoài ra, trường cũng phải luôn luôn thích ứng với hoàn cảnh và phù hợp với dân trí để tiến kịp sự phát triển mỹ thuật chung của quốc tế.

Căn bản tổ chức chương trình giáo khoa của trường được hướng theo ba khía cạnh sau đây:

- Mỹ Thuật thuần túy
- Mỹ Thuật phổ thông
- Mỹ Thuật công nghệ. (10)

Với phương lược đã vạch ở trên, Trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Gia Định đã phát triển rất tốt, và đến năm 1960 thì đã trở thành trung tâm Mỹ Thuật Quốc Gia thực sự, với:

- Xưởng hoàn bị mỹ thuật thuần túy
- Xưởng thí nghiệm đồ gốm mỹ thuật
- Xưởng thí nghiệm sơn mài áp dụng
- Xưởng sáng chế các sản phẩm trang trí nội ốc và kiểu mẫu bàn ghế theo thời trang.



Chúa KyTô, sơn mài, Nguyễn Sao

Với chương trình huấn luyện, đào tạo theo qui củ ngày càng vững chắc, cho đến năm 1975, Trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Gia Định đã thực sự đóng giữ vai trò vẻ vang của nó, tiếp tục đảm nhận công tác chuyên môn của trường Mỹ Thuật Đông Dương để lại dở dang trước đây, rồi trên cơ sở đó đã cung cấp được rất nhiều nghệ sĩ tài ba cho đất nước. Chúng ta sẽ có dịp xem xét về thế hệ những người nghệ sĩ mới này trong các trang kế tiếp.

TRƯỜNG CAO ĐẲNG MỸ THUẬT HUẾ

Cũng cần nhắc đến Trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Huế thành lập sau trường Gia Định vài năm, nhưng mục tiêu, phương pháp rèn luyện thì cũng chỉ là một, vì đây chỉ là hai nhánh rẻ của một dòng sông lớn, đã cùng nhau hợp sức mà tài bồi một nền nghệ thuật chung rất phong phú và đẹp đẽ. Cựu Kinh thần bí và thơ mộng, một trung tâm văn hóa cổ kính và truyền thống của đất nước quả thật rất thích hợp với việc thiết lập một trường Mỹ Thuật. Sau khi viện Đại Học Huế được chính phủ Ngô Đình Diệm ra lệnh thành lập để phát triển chương trình giáo dục cao đẳng ở miền Trung đất nước, thì Trường Cao Đẳng Mỹ Thuật cũng được thành hình ngay sau đó. Họa sĩ Tôn Thất Đào, một trong những cây bút tài hoa của lớp Mỹ Thuật Đông Dương trước đây, nguyên là giám đốc Viện Bảo Tàng Khải Định được đề cử làm giám đốc đầu tiên của Trường. Vị giám đốc kế nhiệm là Mai Lan Phương, một họa sĩ tốt nghiệp ở Pháp, được giao trách nhiệm tiếp tục đẩy mạnh tổ chức và đường hướng phát triển của trường. Mấy năm kéo dài sau cuộc đảo chánh 1963, vì tình hình chính trị nhiễu loạn lúc bấy giờ ở Huế, Mai Lan Phương trở về Sài Gòn, ông không còn thấy thích hợp với công việc cũ. Sau Mai Lan Phương là Lê Yên, cũng xuất thân từ trường Mỹ Thuật Đông Dương, đã từng nổi tiếng nhiều với ngọn bút lụa tài tình và đa dạng, đã góp được rất nhiều phần xây dựng trường càng ngày càng vững chắc, trở thành một trung tâm nghệ thuật quyến rũ. Vị giám đốc sau cùng là họa sĩ Vĩnh Phối, sau nhiều năm nghiên cứu hội họa ở Âu châu như Ý, Pháp, đã từng được giải thưởng danh dự ở Rome, vừa trở về thì được Bộ Giáo Dục và Phủ Quốc Vụ Khanh Đặc Trách Văn Hóa đề cử tiếp tục công việc của ông Lê Yên. Vĩnh Phối giữ nhiệm vụ này cho đến những ngày sau cùng của mùa xuân 1975.

Cùng với Trường Mỹ Thuật Gia Định, Trường Mỹ Thuật Huế đã góp phần nâng cao nền giáo dục mỹ thuật của đất nước. Nhiều lớp họa sĩ và điêu khắc gia xuất thân từ đây đã đi khắp nơi, dạy hội họa ở các trường Trung Học, làm việc ở các cơ quan văn hóa, vẽ tranh, làm tượng, rồi mở các phòng triển lãm, đã nâng được cái đẹp lên ở một tầng cao, vừa đưa cái đẹp đến với đại chúng khắp nơi. Có thể kể một vài tên tuổi điển hình đã từng có nhiều năm tháng học tập ở trung tâm mỹ thuật này: Đinh Cường, Nguyên Khai, Rừng, Hồ Thành Đức, Trương Đình Quế, Trịnh Cung...

TIẾN VÀO NỀN NGHỆ THUẬT MỚI

Sau năm 1954, trong tình hình chính trị mới, Sài Gòn tất nhiên trở thành trung tâm lớn nhất, qui tụ tất cả các sinh hoạt văn học nghệ thuật trọng yếu của miền Nam. Sau một thời dài chiến tranh ác liệt, mọi người như đều nô nức góp tay xây dựng cuộc sống mới tự do và hòa bình; bầu khí ấy quả thực hết sức thích hợp cho những phát triển tự nhiên của một nền nghệ thuật tạo hình đang khao khát nở rộ.

Nhiều phòng triển lãm được mở cửa hoặc do từng họa sĩ, hoặc do vài ba họa sĩ hợp tác chung, hoặc do chính quyền tổ chức. *Phòng Triển Lãm Mùa Xuân Kỷ Hợi (1959)* đánh dấu một bước tiến mới và mở đầu cho các cuộc triển lãm thường niên về sau, với 75 họa sĩ gởi tranh tham dự, trung bình mỗi họa sĩ gởi đến bốn bức (11). *Triển Lãm Hội Họa Mùa Xuân Canh Tý (1960)* cũng nhộn nhịp tương tự năm trước. Nhưng đặc biệt đáng kể là cuộc triển lãm quốc tế năm 1962, được mệnh danh là *Đệ Nhất Triển Lãm Quốc tế Mỹ Thuật tại Sài Gòn*, tổ chức ở viên đình Tao Đàn từ 26 tháng 10 đến 15 tháng 11, 1962, với sự tham dự của họa sĩ nhiều quốc gia khác như Pháp, Đức, Hòa Lan, Mỹ, Thụy Sĩ, Mã Lai, Trung Hoa, Úc Đại Lợi, Nhật Bản, Ma Rốc, Thổ Nhĩ Kỳ, Phi Luật Tân, Tunisie, Đại Hàn, Á Căn Đình, Hồng Kông, Thái Lan, Ấn Độ. Với phòng triển lãm này, Sài Gòn ít nhiều cũng có tham vọng xây dựng nơi đây thành một trung tâm mỹ thuật lớn, dĩ nhiên còn nhiều hạn chế nên chỉ có thể nói: *Theo gương các thành phố Âu Mỹ như Venise, Sao-Paulo, Paris, thủ đô Sài Gòn đứng trên một địa điểm quan trọng, trung tâm của sự liên lạc trao đổi văn hóa rất phồn thịnh giữa các nước Âu Á, tự thấy có bổn phận làm theo cử chỉ đẹp đẽ của các bậc đàn anh trong nền văn hóa quốc tế để kính mời các họa sĩ trên hoàn cầu cùng nhau hội họp, phô trương tài nghệ và tỏ lòng ngưỡng mộ mỹ thuật giữa nhau. Bên cạnh những cuộc triểm lãm lộng lẫy và đồ sộ của Venise, Sao-Paulo và Paris, cuộc triển lãm quốc tế mỹ thuật đầu tiên của Sài Gòn, lẽ cố nhiên sẽ khiêm tốn hơn nhiều và sẽ chỉ được coi như một nơi tao ngộ của các nghệ sĩ ngoại quốc và Việt Nam, để họ đem các nghệ phẩm và tư tưởng khảo luận, học hỏi và kinh nghiệm* (12). Trong lúc bộ môn hội họa phát triển mạnh, việc tổ chức một cuộc triển lãm mỹ thuật quốc tế như thế thật hết sức hợp thời và hữu ích. Mấy năm trước, trong vòng 5 năm từ 1955 đến 1960, chưa bàn đến nội dung mà bây giờ đã có thể đánh giá được, chúng ta ghi nhận những cuộc triển lãm của Duy Thanh, Ngọc Dũng, Thái Tuấn, Tạ Tỵ liên tục mở cửa, đã gây được nhiều hào hứng, đặt thành vấn đề suy nghĩ cho anh em sáng tác cũng như giới nghiên cứu, phê bình và thưởng ngoạn.

Duy Thanh mang nhiều hơi hướm của Nguyễn Tiến Chung, người thầy cũ được anh quý trọng, tất nhiên vẫn có nhiều suy nghĩ riêng để rồi dẫm chân qua các trường phái dã thú, trừu tượng rồi lại trở về với khuynh hướng biểu hiện.

Màu sắc của Duy Thanh chói chang, rực rỡ gần với Matisse, đường nét mạnh mẽ và nhiều lúc khốc liệt như Vlamink. Tất nhiên lối vẽ bóng đã bị loại bỏ ở đây, chỉ còn lại màu sắc và đường nét có ý nghĩa biểu hiện để gây cảm tưởng về khối thể và chiều sâu. Một thế giới như vậy không còn thuộc về bên ngoài tự nó mà chính là đã được vén màn qua một cách nhìn riêng của họa sĩ. Không khí của Duy Thanh gây ra sự hấp dẫn của một cái gì rất mãnh liệt và bất ngờ, núp bên dưới một thứ ánh sáng hoàn toàn riêng tư, ánh sáng ấy chính là những màu sắc của bức họa tự phát quang. Bốn tấm tranh *Xuân, Bình Hoa, Tĩnh Vật, Tĩnh vật* bày năm 1959 trong kỳ *Triển Lãm Hội Họa Mùa Xuân Kỷ Hợi*, trong tình hình của không khí thời ấy, quả là mới mẻ và táo bạo, đã mang lại một điều gì đó có tính chất báo hiệu về sự đổi mới của ngôn ngữ hội họa trong những năm sắp đến.

Ngọc Dũng là một người rất mê vẽ phố, gần như Bùi Xuân Phái với những bảng màu về phố Hà Nội ở miền Bắc. Trong một phòng triển lãm tranh của anh, ngoài chân dung những thiếu nữ, bóng dáng phụ nữ khỏa thân, khuôn mặt những người bạn, những tĩnh vật thì hầu hết đều là tranh về phố. Những ngóc ngách của các xóm lao động, những khu phố lớn, những mái nhà ủ dột, bên những trụ điện đường, dưới những hàng dây điện chăng mắc là một đề tài khá đầy cảm hứng của anh. Trong những hẻm phố như thế, những tảng màu hơi tối, kín đáo và những đường nét biểu hiện, đôi lúc hoang dại một chút, tự nó đã phô ra một thế giới đầy sinh động và thường ít khi có con người xuất hiện ở đây. Bút pháp hoàn toàn khác hẳn Bernard Buffet, nhưng ở điểm vắng bóng con người thì rất giống nhà danh họa này. Nhà cửa, ngõ hẻm, trụ điện đường, một vài bóng cây tự nó đã có tiếng nói linh hoạt riêng, không cần phải viện đến sự có mặt của con người. Những tranh tĩnh vật của Ngọc Dũng là thế giới riêng hoàn toàn của anh. Bình hoa trên cái bàn vuông trải chiếc khăn ca-rô, mấy bông hoa cắm vượt thoát cao một chút, ấm nước và lò lửa để trên nền nhà gần chân bàn, đấy là đề tài một bức tĩnh vật của Ngọc Dũng. Những đường cong chấm phá và vài nét thẳng thoải mái, giản dị, màu sắc êm dịu, nồng ấm, ngả sang xám, gợn lên màu đỏ ẩn chìm. Ánh sáng bên ngoài không tác động chút nào lên tấm tranh là điều kiện cơ bản để dựng nên một bầu khí riêng.

Những năm về sau, Ngọc Dũng và Duy Thanh dường như đều muốn tiến về khuynh hướng biểu hiện. Trong hội họa hiện đại, nghệ thuật biểu hiện dễ đạt được nhiều chia xẻ nhất với mọi người.

Vào năm 1951, Tạ Tỵ bày nhiều tranh lập thể tại Hà nội như *Vàng, Tím, Tồn Tại, Chiếu Bạc*... Tạ Tỵ bị vây bủa bởi nghệ thuật lập thể (cubisme) từng vang dội từ Âu châu ở đầu thế kỷ, muốn sử dụng bút pháp này để xây dựng thế giới của mình, để tháo gỡ và đào sâu vào đối vật, làm thiên nhiên lệch lạc đi, phá vỡ tất cả những cách nhìn quen thuộc về sự vật để khám phá ra những khía cạnh mới mẻ nhất, muốn tạo được sự bỡ ngỡ và đưa người xem đến chỗ bất ngờ. Phải nhận là Tạ Tỵ cũng có đôi phần tài hoa, nhưng tranh của ông

chưa đủ trọng lực, không có gì sâu sắc, mới chỉ là những mảng trang trí đẹp, vui mắt trong thoáng chốc. Công của Tạ Tỵ chỉ là ở chỗ gây nên được những phản ứng sôi nổi, mà những phản ứng như thế thì bất cứ vào thời đại nào cũng rất hữu ích cho sự tiến bộ chung (13).

Thái Tuấn, cùng với Duy Thanh và Ngọc Dũng đã tạo nên một dấu mốc quan trọng đối với sinh hoạt hội họa ở miền Nam, là một chuyển tiếp giữa những xung đột, va chạm từ nghệ thuật trước và sau điểm tựa lịch sử 1954. Thái Tuấn khoảng năm 1938-1940 có theo học Trường Mỹ Thuật Hà Nội ở lớp dự bị, bỏ học lỡ dở, đến năm 1957 mới bắt đầu vẽ sơn dầu vì những hưng phấn giữa những bạn văn nghệ gặp gỡ ở Sài Gòn. Thái Tuấn sau nhiều năm làm việc đã để lại nhiều vết tích đáng kể trong lòng người yêu hội họa. Anh thành công ở chỗ đi tìm cho mình một màu sắc riêng, những màu xanh xám, xanh rêu ảm đạm, xanh đại dương ngả sậm, pha vào đấy là những mảng trắng để tạo nên chuyển sắc. Màu sắc là xương thịt của hội họa, Thái Tuấn đã tìm được xương thịt của mình, và trên nền xương thịt kia, thường gợi dậy một thế giới rất dung dị với những đường nét tinh giản nhất. Anh luôn ao ước vẽ một bức họa giản dị, ít màu, ít nét và để nhiều khoảng trống rộng rãi. Những chi tiết như nếp nhăn trên khuôn mặt hay trên một tà áo thường bị loại bỏ, anh không ưa vẽ từng ngọn cỏ, đếm từng cái lá. Ở đây chúng ta thấy rất rõ là Thái Tuấn đã tổng hợp tinh túy của nghệ thuật Á Đông và kỹ thuật hội họa Âu châu để vẽ nên những tấm tranh của mình, là sự khoáng đạt của những chấm phá giản dị nơi nghệ thuật thủy mặc cộng với nghệ thuật sơn dầu của phương Tây. Có lẽ chúng ta cũng nên nghe qua phát biểu của chính Thái Tuấn về nguồn mỹ cảm của mình: *Cảnh trí trước mặt tôi thực khác xa bức họa. Màu xanh êm mướt là một nền đất ẩm, cỏ hoang lộn xộn. Những đường nét uốn lượn trên thân cây duyên dáng là cành trụi khẳng khiu. Và bóng nước mặt hồ chỉ còn lại vũng lầy đen bẩn. Những con chim nhỏ trong tranh đã bay đi tự bao giờ, trả lại cho nền cỏ khoảng trống vắng vô cùng. Cố ý nhớ lại những bức tranh, đúng là cảnh trí này, cũng hồ nước, cũng lùm cây, song le khởi từ cuộc đời nhìn thấy sự vật trở thành sự thật của đời sống trí tuệ... Từ cảnh trí ở ngoài thiên nhiên đến phong cảnh trong bức họa, sự vật đã biến dạng để trở thành chất liệu cho người sáng tác. Hình nét trong tranh này có thể từ sự vật mà đến, nhưng không còn là sự vật và thuộc về sự vật nhìn thấy.*

... Luật tắc đã tạo nên niềm rung cảm hay rung cảm đã biến thành luật tắc. Chúng ta yêu trăng sao và tranh của Rubens. Chúng ta nghe lời gió thở than trong nhạc phẩm của Schubert. Nhưng chúng ta cũng đã từng đê mê trong thế giới thơ của Hàn Mặc Tử.

Sáng tạo cũng chỉ là sự trở về, sự tìm đến cùng thiên nhiên. (14)

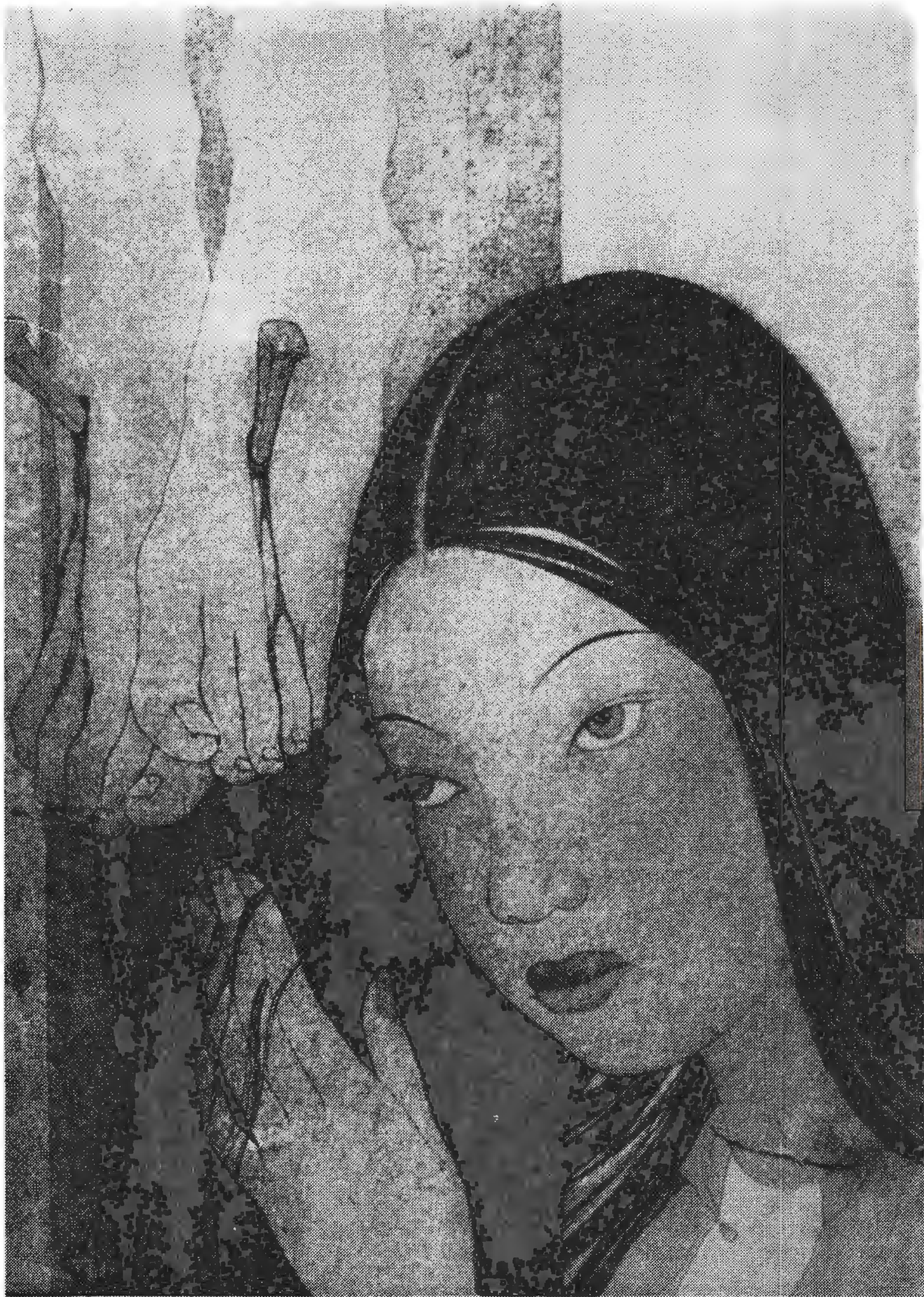
Cùng vào thời kỳ này, có một người vẽ tranh tuy không nhiều nhưng cũng gây được sự chú ý đặc biệt của công chúng thưởng ngoạn vì những đổi mới trong ngôn ngữ tạo hình, chúng tôi muốn đề cập đến trường hợp Ngô Viết Thụ.

Ngô Viết Thụ tốt nghiệp Đại Học Mỹ Thuật Paris về kiến trúc, giải nhất kiến trúc La Mã, đã có nhiều vận dụng để nói lên những hình thức mới của nghệ thuật, tự nhận là theo khuynh hướng của họa phái trừu tượng biểu hiện. Trong những tranh vẽ vào thời kỳ này như *Thần Tốc, Đảo Corfou* (Hy Lạp), *Đô Thị Nguyên Tử, Dáng Mây Chiều* hay bức *Hội Chợ* (15) được tuyển chọn để bày trong cuộc triển lãm *Mỹ Thuật Và Khảo Cổ Việt Nam* ở Hoa Thịnh Đốn năm 1961, chúng ta thấy cũng gần như trường hợp nhà kiến trúc vĩ đại Le Corbusier, hội họa chỉ là thêm một số chữ nghĩa bổ túc cho ngôn ngữ kiến trúc càng phong phú. Có người cho là khô khan nhưng thật ra không hẳn như thế, tổng hợp hai tính cách trừu tượng và biểu hiện, Ngô Viết Thụ đã tạo nên một thế giới vừa rất chặt chẽ vừa chuyển động khá tài tình. Dòng thác cách mạng kỹ thuật kỳ diệu của thời đại đã giúp con người chế ngự được ngoại giới và ngay cả vũ trụ mênh mông bên ngoài, sự thật này cũng tác động trở lại trên một số nhà khoa học làm nghệ thuật, và trong số đó có Ngô Viết Thụ. Càng biểu lộ nhiều hơn nữa lòng say đắm, hay chính xác hơn là tham vọng chụp bắt, chế ngự được không gian và đôi lúc, thuần khiết hơn, cả thời gian nữa, vào trong tầm tay tạo hình của mình. Cái đẹp của trí tuệ, ý thức sẽ trở thành một điều gì đầy sống động, cụ thể và hiện thực trong cuộc sống hằng ngày, hiện đại nhất và cùng lúc cưu mang cả những dự phóng kỳ diệu nhất về tương lai của con người. Những kinh nghiệm tân kỳ của kiến trúc thế kỷ, ở đây, được đưa vào thế giới của giá vẽ đáng kể là tuyệt đẹp. Đáng tiếc là Ngô Viết Thụ không tiếp tục nghiên cứu, tìm kiếm nhiều hơn nữa trên phương hướng này. Về sau, dường như anh lại muốn trở về với truyền thống hội họa phương Đông nhưng có lẽ không thủ đắc được nhiều ở một lãnh vực không sở trường, nên chưa có kết quả nào như ý.

Sau những phòng tranh gây được nhiều hứng khởi chung của Tạ Ty, Thái Tuấn, Ngọc Dũng, Duy Thanh, hội họa hiện đại Sài Gòn phát triển mạnh mẽ trong ngôn ngữ chung của nền hội họa khắp thế giới. Những trường phái nghệ thuật lớn đều trở thành nơi thử thách của các họa sĩ trẻ, từ lập thể (cubisme), dã thú (fauvisme), biểu hiện (expressionnisme), đến siêu thực (surréalisme), trừu tượng (abstrait), vô hình dung (Non-Figuratif), tân hiện thực (Néo-Réalisme). Phải kể đến những nghệ sĩ trẻ qui tụ chung quanh nhóm nghệ thuật tiền phong của Sài Gòn là *Hội Họa Sĩ Trẻ Việt Nam*: Trịnh Cung, Đinh Cường, Nguyên Khai, Nguyễn Trung, Hồ Thành Đức, Đỗ Quang Em, Nghiêu Đề, Lê Tài Điển, Cù Nguyễn, Nguyễn Phước, Hồ Hữu Thủ, Mai Chửng, Rừng, Dương Văn Hùng, Nguyễn Lâm, Nguyễn Đồng, Hoàng Ngọc Biên, Ngy Cao Uyên và một số nghệ sĩ tạo hình khác nữa ngoài hội nhưng cũng nằm trong trào lưu chung như Vị Ý, Lê Ngọc Huệ, Hiếu Đệ, Mai Lan, Trương Đình Quế, Lê Thành Nhơn, Huy Tường, Nguyễn Thanh Thu, Đặng Hoài Nam, Nguyễn Quỳnh, Cao Bá Minh, Lâm Triết, Trịnh Hữu Định, La Hon, Hồ Nguyễn, Nguyễn Trọng Khôi, Duy Liêm, Huỳnh Kim Ngọc, Trần Vạn Lộc, Đỗ Trọng Nhơn.

Những trường phái nghệ thuật lớn với ngôn ngữ mới mẻ nhất như là một tiếng gọi mãnh liệt đối với tuổi trẻ. Nhãn quan truyền thống cần phải được thay thế bằng một cái nhìn khác để có thể thích ứng với thế giới mới, một thế giới đã đổi thay rất nhiều vì nền khoa học hiện đại với những phát minh tối tân đã tràn ngập khắp nơi. Những bậc thầy của hội họa thế giới đến với tuổi trẻ làm nghệ thuật Việt Nam: Gauguin, Matisse, Van Gogh, Picasso, Miro, Chagall, Mondrian, Modigliani, Dufy, Kandinsky, Klee, Braque... Thế giới màu sắc và đường nét nở rộ tưng bừng trong nhiều bút pháp. Hai đường lối gây nhiều ảnh hưởng lớn nhất trong thời kỳ này là Modigliani và Paul Klee dù rằng rất khác biệt nhau nhưng lại chính là hai điểm nối kết lớn của nền hội họa mới. Thực sự ra, ngay từ trước Cách mạng tháng Tám, nghệ thuật hiện đại đã xâm nhập vào Việt Nam và đã được các nghệ sĩ trẻ chung quanh Trường Mỹ Thuật Hà Nội tiếp thu tuy còn e dè. Trong bài viết của Tô Ngọc Vân đã trích dẫn ở những trang trên đây, người nghệ sĩ tài hoa được yêu mến nhất của chúng ta thời trước cũng đã từng ghi nhận rằng nghệ sĩ của ta thời bấy giờ cũng không còn lấy tính cách rành mạch, tỉ mỉ, thiết thực với những quy cách của nền mỹ thuật Phục Hưng như luật viễn cận (perspective) để diễn đúng bề sâu tạo vật, cố tả hình khối (volume) bằng ánh sáng với những chỗ tranh tối tranh sáng (clair-obscur), cốt để vẽ lại cho đúng sự thật hoàn toàn. Tô Ngọc Vân viết: *... Đa số tác phẩm thiên về tinh thần cải tạo đã cách mệnh hội họa hoàn cầu: tinh thần siêu thực. Trong phạm vi siêu thực, hội họa Việt nam đã vượt qua nhiều đoạn. Từ khuynh hướng trọng mỹ cảm và màu sắc ta đã sang tìm tòi địa hạt thể chất, và sau khi hoạt động trên khu lập thể, hai năm nay ta xuất hiện trên nền tiềm thức. Có dăm năm ta đã đi qua 50 năm lịch sử sầm uất của hội họa sử Tây hiện thời. Lần tới nguyên nhân thiện cảm của ta đối với quan niệm siêu thực, ta đã nhìn rõ không phải vì nó tân kỳ mà ta bị quyến rũ. Nếu ta thân ngay được với nó, cũng bởi trong căn bản Á Đông của ta đã sẵn những mối chung với nó rồi. Đầu mối là nghệ thuật thủy mạc của Tàu, tiêu biểu cho tinh túy Á Đông mỹ thuật. Nếu phải xếp nghệ thuật đó vào một môn phái nào, ta sẽ không ngần ngừ gì mà đặt cho nó ở địa khu siêu thực. Siêu thực ở chỗ phác tả thực hiện, không tìm ánh sáng, không diễn màu sắc, không chép tạo vật bằng phương pháp khoa học. Mỗi bức tranh là một bài thơ ít nhời. Vài nét bút, vài nét mực đậm nhạt mà chuyển theo được ý trí, nhịp theo được rung cảm, gây nên một không khí thi vị hay thần bí. Cái duyên kiếp của người Á Đông ta với những phát biểu siêu thực có đã từ bao lâu. Cảm tình tin cậy của ta đối với quan niệm siêu thực đâu phải một sự tình cờ. Và suy đó, trong mỹ thuật Âu Tây, tâm linh Á Đông đã khiến nhà nghệ sĩ Việt Nam thâu thái những tính cách gì phù hợp với "tạng" người mình nhất, gần như đã sẵn Việt hóa rồi. Liệu ta có thể Việt hóa được dễ dàng những ảnh hưởng mỹ thuật Tây phương không? Giở lại lịch sử của ta, ta vững lòng tin cậy. (16)*

Tô Ngọc Vân đã hết sức tinh tế khi nhìn về tương lai hội họa Việt Nam. Chúng ta tiếp thu tiếng nói nghệ thuật khắp nơi với những điều kiện thẩm



Bà Thánh Madeleine (bích họa), Lê văn Đệ

thấu, chắt lọc riêng. Trong tình cảnh mới của hành tinh, những ràng buộc chật hẹp của địa phương đã bị phá vỡ, nhân loại đang cùng nhau tiến lên một nền nhân văn mới, đầy tinh thần hòa hợp, giao cảm, cộng thông. Cũng như âm nhạc, hội họa dễ trở thành ngôn ngữ phổ biến nhất của loài người.

Nghệ sĩ Việt Nam sử dụng ngôn ngữ nghệ thuật của thế giới để phát lộ tất cả những sâu thẳm nhất của tâm hồn dân tộc, chia sẻ với đời sống nghệ thuật khắp nơi, với Âu châu, Mỹ châu, Úc châu, và các nước Á châu khác... Bút pháp nghệ thuật bùng vỡ theo nhiều lối riêng biệt của những trường phái nhưng thực chất thì chỉ là một, có lẽ phải nói như Picasso: *Không hề có môn phái, mà chỉ có họa phẩm thôi*. Vấn đề là tác phẩm, là những tấm tranh có đáng tồn tại hay không. Và tác phẩm nghệ thuật, như thế, chắc chắn sẽ là biểu lộ tinh tuyền và trong sáng những nhu cầu, khát vọng cao cả nhất của thời đại, là đối thoại giữa con người với nhau, giữa con người và vũ trụ chung quanh, giữa con người và lịch sử.

Nghệ thuật của thế kỷ chúng ta đang sống rõ ràng là đã phát triển mạnh trong những qui luật riêng khác những thế kỷ trước, điều chúng ta dễ dàng đánh giá ngay: đấy là nghệ thuật của trí tuệ, của những khám phá và sáng tạo. Hội họa không còn là sản phẩm của bàn tay khéo léo, của sự cảm thấy mà là của trí óc, của hiểu biết để nhìn về thực tại. Khi đời sống con người ngày càng gia tăng về mặt kiến thức, khi tổ chức xã hội, sự vật và thiên nhiên ngày càng máy móc hơn, khuynh hướng chung là tìm về sự vật bên trong, chối bỏ thiên nhiên bên ngoài như là một ý thức về sự hiện hữu của chính mình. Trong hội họa cũng thế, đào sâu vào ý thức bên trong, tinh lọc cái đẹp thuần túy sẽ dẫn đến một nền nghệ thuật thuần túy, nghệ thuật trừu tượng. Chẳng hạn trường hợp nghệ thuật trừu tượng hình học của Mondrian. Hoặc là trừu tượng lãng mạn của hầu hết các danh họa hiện đại trong khuynh hướng này. Hoặc như cách giải thích của Wilhelm Worringer, cho rằng vì thấy thiên nhiên đầy nguy hiểm, ác cảm, man trá, con người chỉ cảm thấy yên ổn khi xây dựng được một vũ trụ hình thể phi thiên nhiên (Un univers de formes non-naturelles) để làm nơi trú ẩn (17).

Kandinsky, một tài năng kiệt xuất của nhóm Bauhaus do nhà kiến trúc tài năng Walter Gropius lãnh đạo, cùng với Malevitch gốc Nga, có sự tham gia của Mier Van Der Rohe và Le Corbusier đã xây dựng được một quan điểm vững chãi, sâu sắc, hợp lý của cái đẹp mới, đi tìm tính chất kết hợp của sức kiến tạo làm nền tảng cho nghệ thuật hiện đại, từ hội họa, điêu khắc đến kiến trúc và mỹ thuật công nghiệp. Trong thế giới của cha đẻ hội họa trừu tượng Kandinsky, chúng ta thấy tràn ngập một bầu khí tàn khốc, mạnh mẽ nhưng có sự kiềm chế, điều hòa và quân bình của lý trí. Trong khi ấy, những Klee, Miro, Dubuffet, vừa trừu tượng hoá sự vật, vừa có khuynh hướng trở về với cái đẹp cổ sơ đã mang lại một làn gió tươi mát và đầy ý vị giữa thế giới khô cằn chung quanh. Tựa như vẻ đẹp phải làm cho chúng ta kinh dị vì sự ngây thơ, hồn nhiên do sự phong phú tự nhiên đưa đến nơi tranh vẽ của trẻ

con, hay là cái đẹp bay bổng của cổ tích và những câu chuyện thần tiên, chúng ta nhớ đến một ý tưởng của Baudelaire: Thiên tài là tính chất trẻ con được tìm lại một cách cố ý (Le génie est l'enfance retrouvée à volonté). Nghệ thuật trừu tượng như thế cũng là một phản ánh của thảm kịch Phương Tây, những khủng hoảng của xã hội tư bản thừa mứa kỹ thuật và hết sức phi nhân tính. Nhưng dù có những bế tắc hạn chế nhất định, hội họa hiện đại cũng có nhiều đóng góp lớn. Những phối trí màu sắc và hình thể thuần túy là một thứ ngôn ngữ mới mẻ rất hữu ích và là nền tảng cho nghệ thuật design giữa lòng xã hội công nghiệp. Riêng về chất liệu của màu sắc cũng đã là một bài học lớn của hội họa, đóng góp rất nhiều cho mặt khoa học (science) của hội họa. Và sau cùng, trên phương diện hình thái học (morphologie), nó là bằng chứng kỳ diệu hồi quang trở lại tâm trạng thâm sâu và trình độ của một phần nhân loại trong một thời kỳ nhất định.

Tóm lại, nghệ thuật tạo hình quả đã đạt đến một thực trạng đại đồng, phá vỡ những biên giới quốc gia chật chội. Thế giới thu hẹp lại vì những phương tiện khoa học ngày càng mở rộng, và hơn bao giờ hết người nghệ sĩ càng ý thức sâu sắc về phẩm chất đại đồng này. Hội họa còn hơn văn chương một bậc ở chỗ này. Chúng ta nhớ đến nhà văn Nguyễn Tuân cũng có lần tỏ ra khao khát muốn vẽ hơn là cứ viết mãi. Nếu Nguyễn Tuân có thể vẽ được thì sự truyền thông đạt được nhanh và trực tiếp hơn là những tác phẩm văn chương của ông, dù ngoại hạng và cực kỳ tuyệt đẹp đến đâu di nữa. Và để có thể nói một cách chính xác hơn, chúng ta hãy lấy một thí dụ cụ thể: Bức tranh Guernica của Picasso, một họa sĩ bậc thầy của thời đại, sẽ minh chứng được nhiều điều cho luận điểm trên. Joseph Emile Muller trong tập tiểu luận *Nghệ Thuật Hiện Đại (L'Art Moderne)* cho rằng với ngôn ngữ mới chưa từng có trong lịch sử hội họa trước đây, Picasso đã xây dựng được một tác phẩm vĩ đại vừa hãi hùng vừa siêu tuyệt. Với những cách thế bóp méo làm lệch lạc sự vật, bỏ hết tất cả những gì không phải là dấu hiệu hoảng hốt, kinh sợ, đau khổ, tang thương, Guernica chắc chắn là một trong những kiệt tác của loài người, một chứng tích vĩ đại của thế kỷ ghi chép hết sức thần tình những thảm họa chiến tranh. Nghệ thuật ở đây là một bản cáo trạng đối với bè lũ Phát-xít rất mạnh mẽ, hùng hồn, đầy cảm xúc mà cũng đầy trí tuệ. Người ta chưa từng thấy một ngôn ngữ hội họa nào khác hùng hồn và mãnh liệt hơn. Guernica là một bằng chứng rằng nghệ thuật không nhất thiết phải tả chân, phải ghi chép sự vật y nguyên mà vẫn cứ có thể diễn tả được một cách sáng sủa vào bậc nhất những sự thật lịch sử nhất định. Guernica còn là một chứng cớ vô cùng rực rỡ về tính chất đại đồng của tiếng nói nghệ thuật tạo hình, tuy hội họa thường có khuynh hướng cá nhân, nhưng nếu có cơ hội thì nó vẫn có thể đề cập đến những đề tài vốn là những biến cố lịch sử trong đời sống cộng đồng. Kinh nghiệm của bức Guernica cho chúng ta thấy rằng trước đây rất nhiều người hoặc thiên kiến hoặc hiểu lầm tưởng rằng chỉ có đường lối hiện thực mới giải quyết được một vấn đề lớn như thế, nhưng ở đây hơi khác, nó

là tổng hợp của đường lối lập thể và biểu hiện để mô tả hiện thực một cách tài tình và tuyệt vời.

Mấy nét phác vẽ trên về nền nghệ thuật hiện đại thế giới cũng giúp chúng ta hình dung được ít nhiều về nghệ thuật của Sài Gòn trước đây. Bởi vì, các nhà nghệ sĩ tạo hình trẻ trung và nồng nhiệt của Sài Gòn đã tự đặt mình giữa những tiếng nói hiện đại nhất, để đi tìm một đường lối phát biểu và hòa hợp với thế giới.

NHỮNG HỌA SĨ THEO KHUYNH HƯỚNG TRUYỀN THỐNG VÀ TRƯỜNG ỐC

Chúng ta vừa phóng một cái nhìn tổng thể qua nền nghệ thuật hiện đại thế giới, chính đó là bối cảnh để có thể hiểu thấu đáo về nghệ thuật tạo hình thập niên 60 và 70 ở Sài Gòn.

Có để ý đến vấn đề này, dường như hết thảy mọi người đều phải công nhận là có rất nhiều biến chuyển, đổi thay và có người thì gọi đó là sự tiến bộ vượt bực của nghệ thuật hội họa và điêu khắc giữa hai thời điểm trước những năm 1960 và thập niên những năm 70. Thực ra, không thể bảo là tiến bộ, mà đấy chính là sự đổi thay về những khuynh hướng để đáp ứng và phù hợp với những tâm cảm của thời đại, với nhịp độ của đời sống mà thôi, nếu có thì chỉ là tiến bộ về mặt kỹ thuật, những kinh nghiệm tích lũy trong khoa học của hội họa và điêu khắc, vv... Ở thời điểm đầu, phần nhiều vẫn còn mang nặng tính cách trường ốc, với lớp họa sĩ kỳ cựu, phải kể đến một số trẻ tuổi hơn nhưng cũng nằm trong không khí này. Nét vẽ mực thước, mềm mại, uyển chuyển, thích hợp với mọi người thưởng ngoạn bình thường. Có thể kể những tên tuổi điển hình như Lê Văn Đệ, Tú Duyên, Trần Văn Tây, Nguyễn Khoa Toàn, Nguyễn Văn Long, Nguyễn Gia Trí, U Văn An, Phạm Tăng, Bùi Văn Kỉnh, Phạm Đăng Trí, Nguyễn Văn Phương, Thái Văn Ngôn, Thuận Hồ, Trần Đắc, Nguyễn Sao, Trần Dzụ Hồng, Lương Văn Tỷ, Nguyễn Văn Rô, Nhan Chí, Đào Sĩ Chu, Đoàn Giáp, Nguyễn Trí Minh, Phạm Đình Tín, Ngô Văn Hoa, Nguyễn Văn Thế, Trần Văn Thọ, Lưu Đình Khải, Đỗ Đình Hiệp, Nguyễn Khắc Vinh, Nguyễn Cường, Phạm Cơ, Trương Thị Thịnh, Tố Oanh, Tố Phượng, Nguyễn Thị Hợp, Nguyễn Văn Minh, Nguyễn Văn Thương, Lê Văn Bình, Trần Kim Hùng, Nguyễn Văn Trung.

Nguyễn Gia Trí với những phát hiện hoàn toàn mới mẻ về kỹ thuật sơn mài từ những năm đầu thập niên 30, lúc còn là sinh viên Trường Mỹ Thuật Đông Dương ở Hà Nội, vẫn tiếp tục những tìm kiếm và hoàn thiện thứ nghệ thuật đặc sắc này, đã tạo nên một tiếng nói có trọng lượng trong sinh hoạt nghệ thuật tạo hình Việt Nam hiện đại.

Thời kỳ tuổi trẻ đầy nồng nàn với đời sống, ông đam mê nghiên cứu và đưa kỹ thuật sơn mài đến cao điểm của nó, nghĩa là từ một thứ kỹ thuật thủ công đã hóa thân thành thế giới của cái đẹp với bao nhiêu điều kỳ diệu

không tìm được ở nơi nào khác, ở chất liệu nào khác, óng ả, sâu thẳm, lộng lẫy mà rất trầm mặc. Trong cuộc triển lãm 1939 do Trường Mỹ Thuật Đông Dương tổ chức, các tác phẩm của Nguyễn Gia Trí gây được nhiều chú ý đặc biệt chưa từng thấy. Qua cuộc bày tranh này, Tô Ngọc Vân đã có nhận xét: *"Cái lối sơn cổ của ta hào nhoáng, lòe loẹt, son giữ màu son, vàng chỉ có sắc vàng, trơ trẽn như anh nhà giàu phô của, vào Trường Mỹ Thuật đã dần dần biến thành mỹ công nhã nhặn mà vẫn rất quý giá. Vàng bạc, sơn son, sơn then, người ta chỉ dùng nguyên chất có chừng độ khi người ta xét thấy cần phải dùng đến cho toàn thể tấm sơn. Rồi cũng ngần ấy vật liệu đè lên nhau mài đi, mài lại, người ta chế ra được màu dìu dịu đỡ tầm thường. Đến cuộc thí nghiệm Nguyễn Gia Trí, lối sơn ta không còn là một mỹ nghệ nữa. Toát ra từ suy tư và tâm hồn người ấy, sơn mài đã được nâng lên thành loại mỹ thuật thượng đẳng.*

"Người ta có thể tưởng tượng một "thầy sơn", chung quanh là mấy ông phó sơn giúp việc, chia nhau từng đoạn vẽ mà bôi sơn vào, bằng những màu đã tìm sẵn và đã ấn định cho chỗ nào rồi. Nghệ thuật Gia Trí không thế, nó là ý tưởng, cảm tính của Gia Trí đúc lại, một nét, một vết, một màu đều phải ở tay nghệ sĩ mà ra... Trên những màu hồng nhợt biến hóa, những sắc nâu ngon thật là ngon, những vỏ trứng như đổi tất cả thể chất để thành quý vật, vài nét bạc, vài nét vàng sáng rọi, rung lên, rít lên như tiếng kêu sung sướng của xác thịt khi vào cực lạc. Chàng nghệ sĩ ấy yêu tấm sơn, như ta có thể yêu một người đàn bà. Lúc âu yếm bằng những nét vuốt ve mềm mại, lúc dữ dội bằng năm bảy nét quẹt mạnh đập tung, cào cấu. Vạn vật đối với nghệ sĩ chỉ đáng yêu, có sắc và hình. Những màu hoen hoen đứng cạnh nhau, cân đối dung hòa một cách tuyệt khéo, đem lại cho người biết hưởng cảm giác bồn chồn rạo rực.

"Mỗi tác phẩm Gia Trí mang tâm trạng của người tạo ra nó, nó cũng dồi dào linh động, phức tạp vì biến theo tâm trạng. Không một khuôn khổ, không một nếp nào có thể ngưng nó lại." (18)

Vài năm sau, trên tạp chí Thanh Nghị, Tô Ngọc Vân kết luận thêm về Nguyễn Gia Trí: "Màu sắc ấy như ẩn hiện một chút gì huyền ảo đắm say nồng nàn, còn run rẩy trong bóng tối hòa với máu, một sức sống còn bế tắc, một linh hồn cương quyết đam mê, đang quằn quại vì muốn thoát nhanh ra ngoài ánh sáng." (19) Trước những tấm tranh sau thời kỳ 1940 được gợi hứng từ không khí ưu phiền mệt mỏi, trác táng, pha lẫn đôi chút phiêu bạt và say đắm của các cô gái giang hồ, Tô Ngọc Vân đã cảm thấy như thế và phần nào ông cũng là một tâm hồn đồng điệu của Nguyễn Gia Trí, chia sẻ được với thế giới của đường nét bay bướm, trữ tình, không chịu gò bó chật chội nên có lúc đã đi đến chỗ như phá phách của một thứ cung cách cầu kỳ (maniériste), và màu sắc thì rất táo bạo trên đường đi tìm sự độc đáo hoàn toàn riêng cho mình. Những năm ở Sài Gòn thực sự không có gì đổi thay lắm so với những bức tranh đầu tiên như *Bên Hồ Gươm* vẽ năm 1935, *Chùa Thầy, Đền Trung Tự* (1938), *Chợ Bờ, Về Chợ, Khỏa Thân, Bên Hồ Hoàn Kiếm, Thiếu Nữ và hoa Phù Dung, Thiếu Nữ Bên Hồ Sen, Vườn Xuân,* đến những

bức mới trong thời kỳ này như *Hoài Niệm Xứ Bắc, Chúa Giáng Sinh, Phục Thù, Sen Tàn, Địa Linh Hoán Tượng, Ba Vua.*

Tuy nhiên, dễ nhận thấy ngay là vào thời kỳ sau cùng này, ông đã đạt đến một sự điêu luyện toàn bích về kỹ thuật, hơi mất đi phần nào chút vụng dại duyên dáng trước đây, điển hình là hai bức khổ lớn 1,2m X 2,4m hiện vẫn còn bày tại Thư viện Thành phố Hồ Chí Minh. Hay nơi bức *Ba Vua* trong một kỳ triển lãm ở Đại chủng viện Cường Để năm 1971, có người đã tỉ mỉ đếm ra được 22 màu sắc trên tấm tranh này, không tản mạn, không rời rạc, mà hợp nhau lại rất nhất quán trong một cảnh trí cổ kính mà vẫn mới mẻ.

Thỉnh thoảng ông cũng đưa một chút tượng trưng và biểu tượng, đôi lúc lại thử bút cả trừu tượng vào sơn mài. Nguyễn Gia Trí vốn có tiếng tài hoa nơi những ký họa, phác thảo nên khi đưa những phác thảo tài tình này vào tranh sơn mài, với những ưu thế của chất liệu này, đã chinh phục được mọi người khắp nơi, bằng một hòa cảm sâu lắng bởi hình, sắc và chất vô cùng kỳ lạ. Một thế giới bí ẩn, dào dạt cảm xúc và đam mê nhưng được chế ngự tài tình dưới sự điều hòa của tri thức và trí tuệ.

Con đường đến với nghệ thuật của Nguyễn Gia Trí đã được chỉ ra dưới một ngôi sao của định mệnh, bởi vì từ hồi nhỏ, sống giữa một gia đình làm nghề thêu phẩm phục triều đình, như ông đã từng giải thích với Thái Tuấn, rồi do nhìn quen những màu sắc, hình vẽ rồng mây, những đường thêu chỉ vàng, chỉ bạc rực rỡ, có lẽ tất cả những điều đó đã ảnh hưởng đến sở thích của ông. (20) Tính cách thủ công với nghệ thuật thêu trướng liễn, phẩm phục, với những hình vẽ trang trí đã để lại nhiều vết tích trên các tác phẩm sau này. Ví dụ trên bức *Hoài niệm xứ Bắc* thực hiện năm 1969, ông đã làm một đường viền trang trí chung quanh, với các họa tiết gợi ý từ những mô típ trang trí cũ, hoặc từ những truyền thuyết dân gian như mai-lan-trúc-cúc, long-lân-quy-phượng, cầm-điểu, chuông-khánh, bánh chưng-bánh dày, cầm-kỳ-thi-họa... Rồi cũng trong đường viền ấy, còn có cả thơ Tản Đà trích lại từ bài *Thề Non Nước* được viết theo dạng chữ Nôm. Cũng như trên bức *Vườn Xuân Trung Nam Bắc* (2m X 5,5m) hiện đang bày tại Bảo Tàng Mỹ Thuật TP Hồ Chí Minh, bức tranh được đóng lại trong một đường viền trang trí tương tự, và dọc theo hai đường viền bên trái và phải là hai câu thơ chữ Hán của Đào Duy Từ mà Bùi Quang Ngọc đã tạm dịch thành chữ quốc ngữ: "Bóng trăng như đèn tỏa sáng trên mặt nước, Hương hoa thoang thoảng bay theo gió đưa."

Suốt một đời hoạt động nghệ thuật hơn nửa thế kỷ, Nguyễn Gia Trí đã để lại một sự nghiệp to lớn. Ông là một nghệ sĩ có thực tài, lại giữ được phẩm chất đạo đức của một nghệ sĩ lớn, trước bao nhiêu biến đổi thăng trầm của vận nước trong mấy chục năm qua. Là bạn thân của Nhất Linh, hoạt động với nhóm *Tự Lực Văn Đoàn*, với các báo *Phong Hóa, Ngày Nay,* ông liên hệ nhiều với nhóm cách mệnh Việt Quốc, rồi thời thế thay đổi nhiều, mặc dù vẫn làm việc kiên trì, ông có một đời sống gần như ẩn cư ngay giữa cảnh đô

hội; và đến sau năm 1975, cảnh thay đổi ở Miền Nam thực quá phủ phàng, ông dường như không còn muốn sáng tác nữa. *Vườn Xuân Trung Nam Bắc* là một bức tranh dở dang, do một nhà doanh nghiệp đặt ông làm từ trước thời điểm 1975. Về sau, người đặt tranh (hiện đang ở tại Pháp) đã tặng lại quyền sở hữu cho ông, và ông đã hoàn tất bức tranh cũng chỉ mới trong vài năm gần đây.

Nguyễn Gia Trí thực sự đã tạo được danh tiếng bởi những tác phẩm sơn mài tuyệt diệu của mình, mặc dù chất liệu này xem ra rất nghèo nàn, đặt ra quá nhiều hạn chế cho công việc sáng tác nghệ thuật, gần gũi với công việc của một người thợ thủ công hơn là một nhà nghệ sĩ. Vượt qua những giới hạn đó, Nguyễn Gia Trí đã hết sức tài tình để dựng nên một thế giới hội họa đầy tính sáng tạo, hết sức sống động, ảo hoặc, rất thơ mộng và có hồn. Và để hiểu được nghệ thuật của ông thì cũng nên nhập vào ý tưởng này của ông: khi người ta kết luận về ông, cho là ông đã chế ngự được sơn mài, làm chủ được một chất liệu rất ương ngạnh thì chính ông đã cười mà trả lời, *"Mình có làm chủ đâu; phải hiểu biết tính chất của nó, như tính tình một người bạn, đôi lúc cũng phải theo khả năng của nó chút.*" (21) Nguyễn Gia Trí đã hòa giải, rồi hợp nhất với chính thế giới của mình một cách thực độc đáo và tài tình.

Lê Văn Đệ đặc biệt chuyên về lụa, tính cách của ông đã được định hình vững chắc và được nhìn nhận như một giá trị độc đáo từ trước thời điểm 1940.

Trong cuộc triển lãm mỹ thuật Quốc tế lần thứ nhất năm 1962 tại Sài Gòn, bức *Nắng Hè* với bút pháp trau chuốt, tỉ mỉ, công phu, cho thấy một kỹ thuật chín chắn, già dặn và một đường lối riêng mà ông vẫn mãi trung thành theo đuổi. Với kỹ thuật "Công bút", thiếu sự phóng túng, bay bướm của truyền thống lụa phương Đông, nhưng chính chỗ ấy là cá tính của Lê Văn Đệ, ông vẫn tạo ra được một truyền cảm tươi mát, hài hòa như một thứ hương sắc bình dị, một chút sương khói lãng đãng bên sông, những giọt sương hoa ban sớm, thiếu nữ bên vườn chim, cảnh chiều tà trên một bờ thành cổ, hay rất quen thuộc là hình bóng người thiếu phụ trẻ và đứa con thơ nằm võng buổi trưa hè với mái tóc dài xõa xuống, đang chìm vào một giấc mộng bình dị, êm đềm nhưng đẹp đẽ biết bao. Trước đó, có dịp thực hiện tranh tường (peinture murale) trong một khu vực tôn giáo lớn nhất châu Âu, ông cũng đã giữ lấy tính cách ấy, như nơi bức tranh *Bà Thánh Madeleine* đầy tràn một khí vị phương Đông với âm hưởng sắc màu nhẹ nhàng, với một bút pháp (facture) hoàn toàn riêng biệt. Cũng nên nhắc tới bức *Mater Amabilis* bằng lụa mà tâm tình đạo đức và tình cảm thơ mộng đã hòa trộn rất tuyệt mỹ, tuôn trào mạch sống trên tấm nền của cảm thức tôn giáo vĩnh cửu. Cùng với Nguyễn Phan Chánh và Lê Phổ, Lê Văn Đệ đã gây được lòng kính trọng thực sự của người châu Âu đối với mỹ thuật Việt Nam, chúng ta phải xem đây là công lao hết sức đáng kể đối với nền nghệ thuật đất nước.

Sinh năm 1906 tại Mỏ Cày, Bến Tre. Tốt nghiệp thủ khoa khóa đầu tiên

Trường Mỹ Thuật Đông Dương năm 1931. Tiếp tục theo học tại Trường Mỹ Thuật Paris từ năm 1931, tại đây ông được họa sĩ J. Pierre Laurens nhận làm môn đệ, và ngay chính trong thời gian học tập này ông đã có những tác phẩm nổi tiếng. Ở Paris ba năm, thời gian này bức *La Feuille* của ông rất được chú ý. Đạt giải nhì hội họa do Hội Nghệ Sĩ Quốc Gia Pháp tổ chức tại Paris, những tác phẩm của ông trong cuộc trưng bày này đã đem lại cho nhà họa sĩ tài hoa trẻ tuổi một học bổng nghiên cứu tại La Mã và Hy Lạp.

Giữa cuộc triển lãm Báo Chí Công Giáo Thế Giới tại Roma năm 1936, tranh tài cùng nhiều nhà mỹ thuật uy tín của ba mươi nước đến dự, trong số ấy chúng ta thấy có mặt kiến trúc sư M. Hilt người đã được giải khôi nguyên La Mã (Grand Prix de Rome) và họa sĩ thời danh Bouleau đến từ Pháp, tác phẩm của Lê Văn Đệ chiếm giải nhất, và ông được mời nhận công việc trang hoàng trong điện Vatican. Đây là một vinh dự cực kỳ đặc biệt, lần đầu tiên được giao cho một nghệ sĩ Á Đông. Là một công việc cực kỳ rạng rỡ như Raphael, Michelangelo từng làm. Luôn trong bốn tháng trời, mỗi ngày làm việc 13 tiếng đồng hồ, điều khiển 11 kỹ sư và 20 thợ chuyên môn để thực hiện công trình sơn vẽ và chạm trổ cho khu vực Đông Dương và luôn cả vùng Đông Nam Á. Công trình mỹ thuật này vang dội khắp nơi, nhiều tạp chí mỹ thuật trên thế giới và nhất là báo chí cùng khắp nước Ý hết lời nhiệt liệt khen ngợi, đánh giá như một thiên tài trác tuyệt. Trong dịp này, Giáo Hoàng Pie XI đã tặng thưởng ông *Giáo Hoàng Bội Tinh* là hạng bội tinh cao quý nhất của Tòa Thánh Vatican.

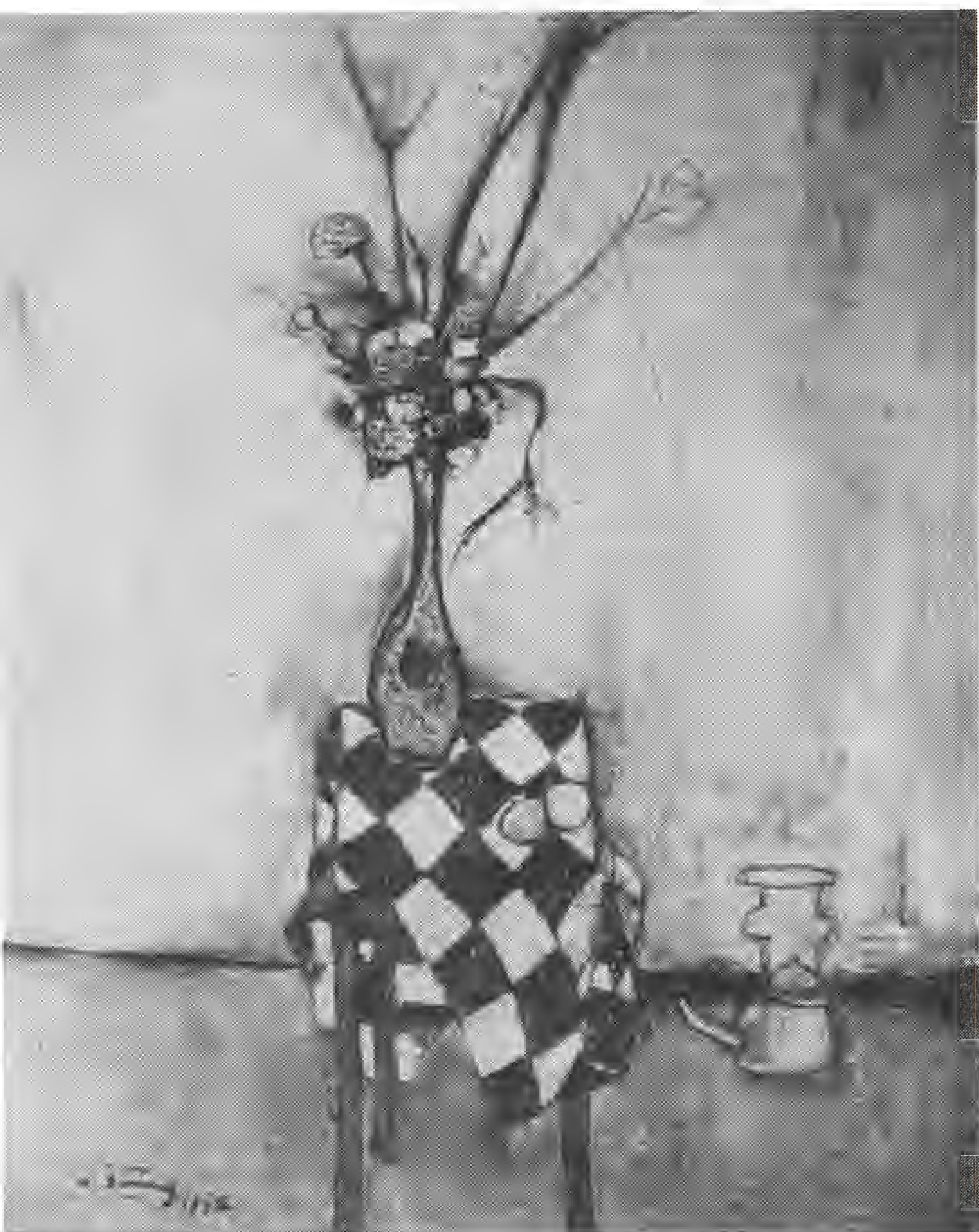
Năm 1937, ông phụ trách phần mỹ thuật của Vatican để tham dự cuộc triển lãm quốc tế tổ chức ở Paris.

Là một họa sĩ đầy tài năng, am hiểu sâu rộng nghệ thuật Tây phương cũng như Đông phương, nhưng lúc nào ông cũng hướng tâm trí mình vào một quan niệm tạo hình giản dị và trong sáng của một nghệ sĩ Việt Nam. Con mắt và tấm lòng luôn trụ vững trên tấm nền đất nước và Tổ quốc của mình, để phát biểu trước cộng đồng mỹ thuật nhân loại, góp một tiếng nói độc đáo thực sự vào bản hợp ca chung của loài người. Những tác phẩm có tầm cỡ của ông đã được chính phủ Pháp và Ý mua để trưng bày tại các bảo tàng viện Luxembourg, Aix-La-Chapelle, Vatican...

Năm 1939, do yêu cầu của gia đình, từ Âu châu ông về lại quê nhà. Ngay sau đó ông đứng ra thành lập Trung Tâm Nghệ Thuật Việt Nam tại Hà Nội, gọi tắt là Farta (Foyer de l'Art Annamite), quy tụ hầu hết những tài năng đặc sắc lúc bấy giờ như Tô Ngọc Vân, Trần Văn Cẩn, Nguyễn Gia Trí, Nguyễn Văn Ty, hội Farta đã tổ chức được những cuộc triển lãm gây sức chú ý lớn đối với công chúng.

Năm 1942, tại hội chợ Triển Lãm Sài Gòn, bức *Rèm Thưa* mang lại nhiều thích thú cho những người yêu chuộng và biết tiếng tăm ông từ lâu mà đến nay mới tận mắt được thưởng lãm chính tác phẩm của ông.

Ông là người sáng lập ra Trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Gia Định, đặt nền



Tỉnh Vật, sơn dầu, Ngọc Dũng

móng cho nền nghệ thuật Việt Nam hiện đại tại phía Nam. Do kinh nghiệm và tài năng của ông, cùng với các bạn đồng sự khác, ông đã xây dựng được một Trường Mỹ Thuật Quốc Gia với định chuẩn cao nhất, có thể đặt ngang với bất kỳ trường mỹ thuật nào trên thế giới. Những môn đệ của ông ngày nay đều là những nhà hoạt động nghệ thuật vững vàng trong nền nghệ thuật tạo hình chung của đất nước, có người ngày nay đã là họa sĩ rất danh tiếng.

Sự đóng góp của ông quả là khá lớn. Đối với thế giới, ông đã làm vẻ vang cho dân tộc, đối với trong nước ông lại xây dựng được một đội ngũ nghệ sĩ tài năng để nhân lên mãi cuộc sống phong phú, đa dạng, có gốc gác và rất hiện đại, một nền nghệ thuật tạo hình quốc gia tươi đẹp. (22)

Nhắc đến các nhà tạo hình mà niên kỷ xấp xỉ từ đầu thế kỷ tới nay, chúng ta trân trọng nhớ tới Nguyễn Khoa Toàn, một họa sĩ quý tộc của đất Thần Kinh, sinh năm 1899 tại Huế, còn lớn hơn cả Nguyễn Gia Trí và Lê Văn Đệ chừng mươi tuổi. Thời tuổi trẻ, ở Pháp nhiều năm. Là môn đệ của họa sĩ Jean Despujols, Giám đốc Trường Fontainebleau, từng được trao tặng giải thưởng về nghệ thuật trang trí ở Paris. Nguyễn Khoa Toàn cũng là một nhà văn hóa và chính khách tên tuổi, từng giữ chức Bộ Trưởng Giáo Dục trong Hội Đồng Chính Phủ ở Trung Kỳ, từng là Đại Sứ của chính phủ Ngô Đình Diệm ở Thái Lan. Ông nghiên cứu cả thủy họa và sơn dầu, nhuần nhuyễn cả hai thứ, và thường tự xếp bút pháp mình vào khuynh hướng tân cổ điển, thực sự thì đấy chính là con đường nghệ thuật ấn tượng và đang chuyển qua thời hậu ấn tượng. Ông vẽ sơn dầu, phấn màu (pastel), tranh lụa, thủy mặc (encre de chine), thuốc nước (Aquarelle) và cả thư pháp họa (calligraphie chinoise). Khoảng từ 1948 đến 1958, ông bày nhiều cuộc triển lãm, như năm 1948: phòng tranh 30 tấm; và năm 1949: một phòng tranh khác với 40 tấm đủ thể loại ở Sài Gòn đã gây được nhiều chú ý. Một người rất sành nghệ thuật là ông Paul Mousset vào thời kỳ này đã bình luận:

"Đứng trước bao nhiêu thiên tư lỗi lạc của ông Nguyễn Khoa Toàn, người ta vừa lấy làm hoan hỉ, vừa tỏ ra ngạc nhiên. Đối với ông, dường như không có gì gọi là lạ cả. Lẽ ra, người hào hoa ấy là một nhà văn sĩ, thì việc góp sức thu tài trong vòng học thuật, ngoại giao, chính trị đã là đủ, mà chính trong các ngành ấy ai cũng thấy ông đã thành công mỹ mãn. Đàng này, cái cảm giác phi thường của ông đã đòi hỏi ở ông một lối biểu lộ khác nữa. Hội họa đã hiến cho ông con đường ấy, và như đã nói trên, chúng ta thật lấy làm lạ. Ở đây điều gì cũng hóa dễ dàng cho ông hết thảy; dưới ngọn bút của ông, cái 'khó' đều tiêu tán cả. Lại thêm thường lệ, một nghệ sĩ nào khác, phải tự thủ mà chuyên về một loại vẽ. Ông Nguyễn Khoa Toàn vẽ đủ các loại, mà vẽ sở trường cho đến nỗi đứng trước họa phẩm của ông, người ta không phân biệt nên tán thưởng loại nào hơn loại nào, sơn mài ư, tranh Tàu ư, hoặc phong cảnh mà ông miêu tạc một cách xuất sắc, hoặc các chân dung phụ nữ?

"Bất luận ông phô bày cái xinh duyên dáng, cái vẻ hùng tráng, cái nét đại trí thượng hiền, hoặc ông mô tả những khung trời đầy thi vị, ông Nguyễn

Khoa Toàn đã đặc biệt tỏ ra một tâm hồn thuần túy Việt Nam, tâm hồn nhờ học vấn uyên nhã mà nhận thức được mọi sự, mọi vật và phát huy cái chân tướng của sự vật ấy lên nền lụa, vải bố hay ván gỗ, để làm say sưa những người biết tôn thờ cái đẹp." (23)

Nghiên cứu lại các tác phẩm của Nguyễn Khoa Toàn, chúng ta cũng sẽ không ngạc nhiên gì với đánh giá của Pierre Faucon trong bài viết *Một cơ hội quyết định của nền hội họa Việt Nam* in trên Tạp chí *Văn Hữu* số tháng 6-1959: "Nguyễn Khoa Toàn, một thi sĩ tinh tế của ánh sáng, có những bức chân dung đã chứng minh tài quan sát của ông khả dĩ xuyên qua ngoại diện mà tìm thấy được tâm hồn của những kiểu mẫu của ông. Ta chớ quên ông Nguyễn Khoa Toàn, sau khi học hết ở Ba Lê các lớp của Trường Quốc Gia Mỹ Thuật rồi đến Trường Nghệ Thuật Trang Trí, đã được lãnh phần thưởng cao nhất của ngành sau này. Ngày nào nước Việt Nam Cộng Hòa mở một viện bảo tàng mỹ thuật quốc gia, một số tranh sơn dầu của Nguyễn Khoa Toàn sẽ phải chiếm được một chỗ xứng đáng trong đó." (24)

Trong số các họa sĩ lớp trước, Nguyễn Anh là người làm việc nhiều, điềm đạm, chững chạc, đã phổ được sự rung cảm thành bút pháp và màu sắc một cách khá vững chắc. Tốt nghiệp thủ khoa Trường Mỹ Thuật Đông Dương năm 1935, sau đó học thêm ở Trường Quốc Gia Cao Đẳng Mỹ Thuật Paris năm 1947-1950, lại có cơ hội nghiên cứu về nghệ thuật tạo hình và đã tổ chức triển lãm tại nhiều quốc gia ở châu Âu như Pháp, Ý, Bỉ, Đức, và châu Mỹ như Brazil và Hoa Kỳ. Có tranh bày tại Viện Bảo Tàng Vatican. Sau Lê Văn Đệ có một thời kỳ ông đảm trách chức vụ Giám Đốc Trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Gia Định.

Nguyễn Anh với phong thái riêng, đã chọn lựa thế giới sắc màu của một họa sĩ ấn tượng, tuy nhiên cũng đôi khi ông đẩy tới biểu tượng, ghi nhận sắc bén, tinh tế và phát lộ bằng những biểu cảm mạnh mẽ. Thường thì ông đi tìm đề tài ở những cảnh vật giản dị chung quanh, *những cảnh tượng thiên nhiên, một đại lộ, một công trường, cảnh trên bờ biển, đàn dê giữa đồng cỏ xanh, vài đứa trẻ đang nô đùa, hồ sen đang mùa hoa, cảnh mặt trời lặn...* Ngay cả cách chọn đề tài chứ chưa nói đến bút pháp, cũng không cần cầu kỳ nữa, như các họa sĩ ấn tượng trước đây đi tìm đề tài trong cuộc sống thường ngày gần gũi chung quanh. Một Claude Monet được gợi hứng để vẽ nên từ *Những người phu khuân than ở bến Argenteuil* (1927) hay *Một cảnh đi săn*. Một Jongkind vẽ *Đại lộ Port Royal dưới trời tuyết*, một Boudin vẽ *Những chiếc thuyền mắc cạn*, Caillebotte vẽ *Một vai cầu* và Sisley sống động với *Con đường miền ngoại ô Paris.*

Buổi chiều đi qua đường, bắt gặp người hành khất mù đang đánh đàn bên vỉa phố, gửi tiếng hát và tấm lòng đau đớn đến người đời, ông rung cảm trước cảnh tượng cô liêu rất thương tâm của một kiếp người, và lúc trở về đứng trước tấm bố trắng đã căng ra, ông thực hiện bức tranh *Hành khất mù*. Trong phòng tranh bày vào tháng 2-1971 ở Pháp Văn Đồng Minh Hội (trên

đường Lý Tự Trọng bây giờ), giữa hơn 40 bức, nhiều tấm vẽ cảnh sinh hoạt miền biển nổi bật lên, rất đẹp, màu sắc hòa hợp thanh nhã, đường nét rất phóng túng nhưng được che giấu với một vẻ ngoài trầm lặng, là những cảnh *Lưới về, Phơi buồm, Dũ lưới, Bãi biển Long Hải*... Ông quan sát rất kỹ cảnh ở biển, nhìn ngắm, chiêm nghiệm và sống suốt một mùa hè trên bãi biển để vẽ tranh. Cảnh vật mở ra đầy lòng yêu mến cùng với hơi thở hào hoa phả vào của tâm hồn nghệ sĩ. Biển, núi, mây, trời, ánh sáng, đặc biệt nhất là ánh sáng với những sắc độ mờ ảo lay động của một lối nhìn ấn tượng. Từ kỹ thuật rút ra của trường phái ấn tượng, ông nghiên cứu để đi đến một bút pháp của mình: ánh sáng lan tỏa khắp trong tranh ông không quá lay động như Monet với kinh thành *Venise* năm 1908, hay với cảnh *Mặt trời lúc hừng đông* bày lần đầu tiên năm 1874 ở một phòng tranh trên đại lộ Capucines, Paris. Như ở bức *Dũ lưới*, mấy người dân chài đang đem lưới dũ sau khi đánh cá ở biển khơi trở về. Một vài tấm lưới được phơi trên những cây sào cắm trên nền cát vàng sẫm. Những dãy núi đàng sau xa xanh lục ngả sang xám, trên biển nước xanh biếc, dưới sắc trời vàng rán. Vài chiếc thuyền, vài căn lều rải rác trên bãi cát. Con người ở đây đã được thanh lọc để chỉ còn lại là những tảng sơn chấm phá, dựa vào tác dụng của ánh sáng tạo nên. Tắt lại một lời, thiên nhiên, cảnh vật, thực tại và con người, tất cả cùng hợp nhau lại như những ấn tượng ghi nhận qua tri giác họa sĩ, sẽ tiến đến một cái nhìn toàn diện để tạo thành một thế giới êm ái, ổn định. Những ấn tượng Nguyễn Anh ghi nhận cũng sẽ trở thành ấn cảm của chính người thưởng ngoạn khi đứng trước tranh ông.

Trong cùng dòng nghệ thuật ấn tượng, phải kể đến Nguyễn Siên. Ông tự cho mình là một họa sĩ tân ấn tượng, nhưng thực chất có lẽ cũng chẳng vượt xa gì lắm những nguyên tắc khi thu nhận thế giới bên ngoài của trường phái ấn tượng.

Nguyễn Siên tham dự vào sinh hoạt mỹ thuật rất sớm, ngay từ năm 1937, khi còn theo học ở Trường Mỹ Nghệ Thực Hành Gia Định, đã có tranh được chọn để tham dự triển lãm tại hội chợ Chicago, Hoa Kỳ. Năm 1941, đang cùng theo học với Nguyễn Sáng và Diệp Minh Châu ở Trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Đông Dương, đã gởi tranh tham dự cuộc triển lãm hội họa ở Đông Kinh, Nhật Bản, giữa nhiều họa sĩ các quốc gia khác. Năm 1943, trong cuộc triển lãm ở Nhà Khai Trí Tiến Đức, Hà Nội, bức sơn dầu vẽ cảnh cấy lúa dưới chân núi Ba Vì được nhiều người chú ý đến.

Do tình hình đất nước, Trường Mỹ Thuật Hà Nội đóng cửa, Nguyễn Siên trở về miền Nam, dạy vẽ tại Trường Mỹ Nghệ Biên Hòa (1955-1957). Năm 1957, qua một kỳ thi đặc biệt, được cấp bằng tốt nghiệp tương đương với Trường Mỹ Thuật Hà Nội và liên tục từ năm 1959 đến 1974 là giáo sư hội họa tại Trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Gia Định. Trong thời gian này, ông làm việc nhiều, vẽ tranh màu nước, sơn dầu, sơn mài, tham dự nhiều triển lãm lớn trong và ngoài nước.

Năm 1963, được gởi qua Pháp, tu nghiệp trong 6 tháng tại Trường Quốc Gia Cao Đẳng Trang Trí Ba Lê, và chính vào dịp này ông đã có được một cuộc gặp gỡ với nhà danh họa Picasso, tuy ngắn ngủi nhưng lại đã tác động mạnh trên những suy nghĩ về một đường lối nghệ thuật của riêng mình cũng như chung hơn là một nền nghệ thuật của đất nước. Khi tiếp ông, Picasso đưa ngay một xấp tranh lấp lánh dưới phấn điệp hay đang đỏ rực lên vô cùng nồng ấm của những tranh gà, tranh lợn, thầy đồ cóc, miu nhi thủ lễ..., hỏi ý kiến ông về những tấm tranh ấy với một niềm vui và nhiều cảm giác hào hứng tỏ lộ trên khuôn mặt của thiên tài thế kỷ. Có những thoáng chốc sẽ trở thành động lực của cả cuộc đời. Điều ấy hoàn toàn đúng trong trường hợp này. Hình ảnh Picasso rất lý thú trước những tấm tranh Đông Hồ đã tác dộng mạnh vào tâm hồn Nguyễn Siên, dẫu nhiều lúc dường như đã chìm vào quên lãng và chỉ còn trôi nổi trong dòng vô thức. Chính từ cuộc gặp gỡ ở xưởng vẽ của Picasso, Nguyễn Siên càng vững tin hơn về con đường mình đã trải qua và vẫn đang tiếp tục dấn bước: nền nghệ thuật của chúng ta chỉ có thể tồn tại nếu chúng ta lập cước trên sự độc đáo, cá tính của chính đất nước mình. Đây là quy luật cho bất kỳ họa sĩ nào, dù thuộc lớp người đi trước, hay thuộc thế hệ trẻ cũng thế, dù theo bất kỳ môn phái nào đi nữa, cổ điển, tân cổ điển, dã thú, hiện thực, trừu tượng, tả chân, siêu thực, lập thể, ấn tượng hay tân ấn tượng...

Nguyễn Siên trung thành với suy nghĩ này, và trong bao nhiêu năm theo đuổi hội họa, ông luôn luôn tìm cho được một cách phát biểu độc đáo, đầy tính dân tộc, từ màu sắc cho đến sự chọn lựa thể tài. Ba mươi tác phẩm sơn dầu bày vào tháng 11-1967 ở trụ sở Pháp Văn Đồng Minh Hội, tuy rằng chỉ vẫn là sản phẩm của phương Tây về bút pháp và kỹ thuật, cũng đã tỏ lộ ra một không khí trầm ấm, nồng nàn rất Việt Nam. Đặc biệt nhất trong sự nghiệp hội họa của Nguyễn Siên, phải kể đến những tấm tranh sơn mài của ông, phải nói là có một số tác phẩm đã được nâng lên hàng thượng phẩm của tinh túy mỹ thuật Việt Nam. Về ký họa và hình họa, Nguyễn Siên vẽ khá giỏi, chỉ cần suy nghiệm sâu thêm nữa về cảnh trí, đề tài, phổ thêm vào đấy chiều sâu tâm cảm của nghệ sĩ. Rồi nhờ vào chiều sâu thăm thẳm kỳ lạ như hổ phách và ngọc quý của sơn mài, màu son ấm cúng lạ lùng chẳng thể tìm được ở bất kỳ chất liệu hội họa nào khác, màu trắng rất quý phái của vỏ trứng như nền men ngà pha xanh của những bình gốm cổ rạn nứt qua thời gian. Và vàng, bạc, tuy rực rỡ, óng ả nhưng vẫn hòa hợp với tất cả cái sâu lắng bên trong của nghệ thuật sơn mài. Nơi bức *Lễ chùa* với không khí một ngôi chùa đã phôi pha nhiều màu thời gian, núp giữa một hang động của rêu phong và thạch nhũ ở Sơn Tây, sống lại qua ký ức, cùng một số ký họa ghi chép từ thời còn lưu học ở Hà Nội. Hay *Một góc Văn Miếu* với những thiếu nữ e ấp bên những tàng cây trong khu vườn cũ của nền văn hóa truyền thống từ bao thế kỷ. Hay *Vườn lan* ghi chép hình ảnh một khu vườn hoa lá khá nhẹ nhàng, thanh thoát. Những tia nắng chiếu qua các tàng lá trong buổi chiều tà tịch

mịch. Những giò phong lan vương giả thấp thoáng đây đó. Tất cả đều như sống hẳn dưới thứ ánh sáng ấn tượng đã trở nên huyền diệu dưới chất liệu sơn mài. Nguyễn Siên quả là hết sức tài tình, điêu luyện để phát dựng trở lại một cái đẹp rất quý thuần túy Việt Nam.

Thêm một họa sĩ chuyên về thủy thái họa trên lụa mà công việc sáng tác thường xuyên cũng đáng lưu ý: ông Trần Văn Thọ. Xuất thân từ Trường Mỹ Thuật Hà Nội, sinh trưởng ở đất Bắc Ninh văn vật và biết bao mỹ tục đẹp đẽ, êm đềm của những thời xưa cũ, nắm vững kỹ thuật học tập của nhà trường. Ông sử dụng kỹ thuật này để đi tìm cái đẹp của đất nước. Văn Thọ chịu ảnh hưởng sâu đậm của hai dòng nghệ thuật cũ: vẻ đôn hậu, vui tươi, trẻ thơ được rút tỉa từ thế giới mộc bản Đông Hồ của quê hương ông, và nét tiêu dao, khoáng dật trong tranh ông chính là phong thái an nhiên trên tranh thủy mạc của những nhà danh họa thời Tống. Tranh của Văn Thọ dù bị rơi vào những mẫu mực của nền nghệ thuật cổ điển Á Đông, nhưng ít nhiều ông đã vượt qua và xây dựng được cho mình một thế giới riêng. Ở những bức như *Đi chợ Tết về, Trẻ mục đồng, Vui Xuân*... là cảnh thân quen trong thơ Đoàn Văn Cừ, hay trên những bức tranh lợn, tranh gà ngày Tết. Trong khi ấy ở những bức khác như *Nhạc Thiên Thai, Mưa biển, Trẻ bắt bướm*... thì lại mang không khí khác hẳn của một nền nghệ thuật tượng trưng, gợi ý và ước lệ, đại khái phảng phất những cảnh tượng sơn thủy kỳ vĩ, và ở đâu đó là một đạo sĩ đang đứng chiêm ngưỡng sự hòa điệu trùng trùng của thiên nhiên tuyệt diệu. Chúng ta gặp trong tranh Văn Thọ hình ảnh một trẻ mục đồng thổi sáo an nhiên dưới một gốc tùng, trên mình trâu, đằng sau là những thác suối đổ dòng nước trắng xóa mênh mang. Hoặc là một cảnh mưa trên biển, sau màn mưa giăng mờ mờ ẩn ẩn, ngoài khơi kia vài ba cánh buồm thấp thoáng, nơi đây vài mái nhà tranh, một cỗ xe kéo và một người trùm áo lá chầm tơi... Hay cảnh những đứa trẻ nhỏ đang đuổi bắt mấy cánh bướm giữa đồng cỏ xanh điểm những bông hoa dại. Màu sắc thực nhẹ nhàng, mơ hồ, chìm ẩn. Nguyên liệu chính là mực tàu (encre de Chine) để vẽ đường nét chính khá khoáng đạt, nền tranh với những màu đơn giản, lãng đãng như nâu nhạt, xanh trời ngả sang tím, xanh rêu sậm... tất cả như đã họp nhau lại trong một tổng thể hài hòa, trầm mặc.

Chúng ta vừa đề cập đến một vài tác giả có nhiều công trình làm việc, để lại một số vết tích đáng kể. Cũng phải nhắc đến Tú Duyên trong nhiều năm theo đuổi thực hiện tranh mộc bản trên lụa được quần chúng bình thường yêu chuộng. Ông đi tìm đề tài giản dị, quen thuộc với mọi người, những hình ảnh mộc mạc và thơ mộng trong ca dao, trong Kiều, trong sinh hoạt văn nghệ dân dã hay mô phỏng theo tranh Tết và đôi lúc là những đề tài lịch sử. Điều này cũng dễ hiểu, Tú Duyên xuất thân từ Trường Mỹ Thuật Hà Nội, theo đuổi nghiệp vẽ với lòng mê mải nên rất vững tay nghề, thêm một điều nữa, ngay từ thời tuổi thơ, được nuôi dưỡng giữa chiếc nôi văn nghệ dân gian Bắc Ninh nên cái đẹp của đất nước đã thấm sâu trong tâm hồn, và về sau này

càng được phát triển mãi. Vài tấm tranh quen thuộc của ông thường được nhắc đến: *Kiều đánh đàn, Hơi cô tát nước bên đàng, Trần Bình Trọng, Đàn Nguyệt, Màu sắc hội hè, Trầu cau, Lưu Bình-Dương Lễ...*

Đồng thời với Tú Duyên là Trần Đắc, cũng xuất thân từ Trường Mỹ Thuật Hà Nội, thường tìm về cái đẹp của dân tộc qua các hình thái sinh hoạt của nông thôn xưa, các phong tục tập quán, các nền nếp đình đám hội hè. Kỹ thuật lụa trau chuốt, tỉa vẽ theo phương cách của Trường Mỹ Thuật Đông Dương, nhưng về mặt tạo hình thì đã có được một phong cách riêng. Con người và vật thể trong tranh Trần Đắc dường như đều lùn xuống, tròn lại. Tất cả đều dồn lại với một vẻ chất phác, bình dị, ngây ngô, lắm lúc pha vẻ cổ sơ, thô bạo, mạnh mẽ và hồn nhiên. Vài tấm tranh tiêu biểu của Trần Đắc: *Ngày mùa thôn trang, Vũ điệu mừng Xuân, Hội mùa Xuân...*

Một họa sĩ khác thuộc lớp trẻ tuổi hơn nhưng cũng đi trong dòng mạch này nên cần nhắc đến ngay ở đây: họa sĩ Lê Văn Bình. Khoảng 1952-1954 ở Trường Mỹ Nghệ Hà Nội, anh học kỹ thuật sơn mài với Phạm Hậu, và hình họa với Trần Quang Trân (tức họa sĩ Ngym). Sau 1954, tiếp tục theo học ở Trường Mỹ Thuật Gia Định, có thể nói anh là môn đệ chân truyền của họa sĩ thời danh Lê Văn Đệ. Cách học của anh là tiếp cận những tác phẩm của Lê Văn Đệ, tự quan sát, phân tích cùng lúc nhận những lời chỉ dẫn và phê bình của thầy. Rất dễ hiểu là về sau này chúng ta thấy khắp nơi trên tranh anh đều phảng phất không khí cùng những dấu vết sâu đậm của tranh lụa Lê Văn Đệ. Điều ấy có khía cạnh đáng tiếc là làm mất đi hoàn toàn cá tính riêng của mình, nhưng nói chung lại hết sức đáng mừng vì đã duy trì được một bút pháp lụa đặc sắc của đất nước.

Trong khi ấy, Trọng Nội có khuynh hướng đi tìm lại cái đẹp của đất nước qua những huyền thoại, truyền kỳ và những trang lịch sử hào hùng của thời quá vãng. Ông có tham vọng chủ trương một đường lối riêng, gọi là *môn phái Quốc Họa.* Do chừng mực của tay nghề và ý thức thẩm mỹ, có một số tranh về đề tài lịch sử, như bức *Hội nghị Diên Hồng*, hay hình ảnh một thiếu nữ đang gợi dậy âm thanh của một phiến độc huyền cầm, tạm xem là thành công, nhưng có một số tranh khác muốn biểu đạt trở lại những thần thoại của đất nước, như bức *Kinh Dương Quân* và *Long nữ Động Đình Hồ* (hiện còn bày tại Thư viện Thành phố Hồ Chí Minh) thì có điều gì đấy không được hòa hợp lắm trên một tấm sơn dầu, với hình ảnh tráng sĩ cung kiếm sắp lên ngựa, thiếu nữ yểu điệu bên đá tảng núi non vẫn gặp trong tranh lụa cổ Trung Hoa, rồi cả hình ảnh tượng trưng rồng, phượng đang tung lượn, rồi chi chít cả những triện son đỏ chói đây đó. Nhiều đề tài khác như đá và lan quen thuộc của tranh thủy mạc cũng hiện trở lại trên tranh sơn dầu Trọng Nội. Giả dụ, những hình ảnh ấy được nghiên cứu và thực hiện trên lụa thì hẳn là sẽ được cứu vãn nhiều hơn. Trọng Nội cũng có vẽ thủy mạc, bày thủy mạc trong những kỳ triển lãm của ông nhưng có lẽ không được thành công mấy và chắc chắn là không thể nào so được với một số họa sĩ Trung Hoa đồng

thời đang sinh sống ở đây như Lương Thiếu Hàn, Tả Bạch Đào, Đới Ngoạn Quân, Hà Lãng Hùng...

Điều đáng kể là, trong khi hầu như mọi người đang chạy theo đuổi bắt cái bóng của những điều mới mẻ, thì Trọng Nội vẫn âm thầm đi tìm lại cái hình thực sự của đất nước, dù chưa khả quan lắm nhưng cũng có một số đóng góp đáng yêu mến. Và tưởng cũng nên nhắc thêm sự kiện này: trong các lần bày tranh ở nước ngoài, như kỳ triển lãm ở Tây Ban Nha năm 1968, Trọng Nội đã được nhiều người xem và một số báo chí hoan nghênh vì tính cách phương Đông Trọng Nội mang đến.

Một vài họa sĩ khác như Nguyễn Sao, Thuận Hồ, Nguyễn Cường, Nguyễn Rô thường vẽ theo khuynh hướng nhà trường, khá vững vàng và đẹp.

Nguyễn Sao nguyên là học viên Trường Mỹ Nghệ Gia Định, về sau tiếp tục hoàn tất việc học ở Trường Mỹ Thuật Ba Lê và Trường Cao Đẳng Trang Trí Ba Lê. Đề tài quen thuộc của ông là những phong cảnh, tĩnh vật bằng sơn dầu theo khuynh hướng ấn tượng. Ông cũng thể nghiệm vẽ tranh sơn mài và đã đạt được kết quả đáng kể, điển hình như bức *Chúa Ki Tô* với hòa sắc đạm bạc nhưng rất quý vì chất sơn, chủ yếu là những mảng trắng rạn vỡ rất cổ kính của vỏ trứng, bức tranh đã dựng nên một thế giới đẹp đẽ, cao khiết và rất bi tráng, dễ gợi nhớ đến không khí vĩ đại và tráng lệ của Raphael, Michelangelo nơi những bức tranh có đề tài tương tự.

Hoặc như Đỗ Đình Hiệp cũng thế, tranh *Thiếu nữ* vẽ bằng bút chì được chọn bày trong kỳ triển lãm quốc tế 1962 được một số người ưa thích và khen ngợi "là một chân dung nghiêm túc có thể so sánh với những chân dung bằng bút chì danh tiếng của Ingres." (25)

Nhưng không phải tất cả các họa sĩ lớp kỳ cựu và hơi đứng tuổi đều đi tìm cái đẹp trong những chừng mực về đề tài và cách phô diễn vừa kể. Ở Nguyễn Khắc Vinh có hơi khác. Chịu đựng trực tiếp những xáo trộn khi Mỹ đổ quân ào ạt vào Việt Nam, phong hóa suy đồi, tinh thần tan rã, những gốc rễ nền tảng bị lay động dữ dội dưới sức mạnh của đồng tiền, của những tiện nghi văn minh vật chất, của ánh đèn màu và âm nhạc dâm dật nơi những khu ăn chơi trác táng. Nguyễn Khắc Vinh đã đi tìm nhiều hình ảnh phản diện trong chính cuộc sống ấy. Phía bên kia những cao ốc giàu có, phía bên kia màu hồng của cuộc sống những kẻ giả hình là cảnh tang thương của lớp người cùng khổ. Người phu xe còng lưng dưới sức nặng áp bức của một xã hội chênh lệch, bất công. Những bà mẹ già ăn xin trên vỉa đường. Người hát dạo buồn thảm với cây đàn trong tay, lang thang kiếm ăn dưới những khu phố sang trọng cùng người bạn đường là một con chó nhỏ (*Người hát rong*), hay những đứa bé còng queo, không thể lớn lên trong bóng tối âm u không một chút tương lai (*Em bé mồ côi*). Trên tất cả những tấm tranh ấy luôn luôn bao trùm một màu sắc xám sẫm, ảm đạm, thê thiết. Tuy nhiên ở Nguyễn Khắc Vinh không phải hoàn toàn là như thế, những tranh thủy thái họa (aquarelle) của anh lại tràn đầy vẻ tươi vui, hy vọng, ấm áp, êm đềm và khá



Nguyệt cầm, sơn dầu, Nguyên Khai

đẹp những tĩnh vật hoa trái, những mái nhà hồng, những giấc mộng mùa xuân, chim chóc, lá cây xanh và mặt trời. Thỉnh thoảng, để giải tỏa những ức chế của cảnh sống đè nặng, anh đi tìm lại những vang bóng của cái đẹp xưa, với sương khói chìm ẩn trên những mái chùa cổ giữa núi non tịch mịch, giữa những cội tùng già và hàng sứ trắng tinh khiết (*Đi lễ chùa*), với những phiên chợ dựng lên trước một mái đình cũ (*Chợ làng quê*), hay với hình bóng con ngựa trắng đang lồng lên và người mã phu vung roi (*Người chăn ngựa*) của một thời quá vãng đã tan biến.

Đồng thời với những họa sĩ vừa kể, Nguyễn Trí Minh lại có được một tầm hoạt động rộng rãi hơn. Đi nhiều, mở rộng tầm nhìn, tham dự nhiều sinh hoạt mỹ thuật nơi những trung tâm nghệ thuật lớn. Tốt nghiệp thủ khoa Trường Trang Trí Gia Định năm 1946, và kể từ năm 1948 đã dấn thân vào sinh hoạt mỹ thuật khá vững chãi, cho đến năm 1975 đã triển lãm riêng và chung trên 60 lần tại nhiều nơi trên thế giới: Việt Nam, Hoa Kỳ, Mỹ La Tinh, Châu Âu, Châu Phi, Châu Úc, và nhiều nước Châu Á. Từng du khảo nghệ thuật ở Pháp, Ý, Thụy Sĩ, Bỉ, Hòa Lan, Tây Ban Nha, Tây Đức, Anh, Hy Lạp, Mỹ, Canada, Mễ Tây Cơ, Đài Loan, Nhật Bản, Phi Luật Tân, Thái Lan, Hồng Kông, Singapore, Úc Đại Lợi. Là người phát động vẽ tranh bằng dao (couteau à peindre) đầu tiên ở Việt Nam từ năm 1956, được xem là một trong những kỹ thuật mới mẻ của sơn dầu Việt Nam. Ông cũng vẽ rất nhiều tranh sơn mài và thuốc nước. Phải gọi Nguyễn Trí Minh là một nhà thủy thái họa (aquarelliste), một người chuyên vẽ thuốc nước mới chính xác. Về kỹ thuật cũng như bút pháp trong lãnh vực này, ông đều rất giỏi, đầy tài năng nhưng cũng phải nói thêm là "Tây" quá! Với một người đi nhiều như ông, loại tranh này quả là khá thích hợp cho những du ký, những ghi chép bên lề những chuyến đi, vừa đi chơi, du lịch, vừa tham khảo đời sống và những nền nghệ thuật xa lạ ngoài đất nước. Cứ vài ba năm, sau những chuyến đi, người thích hội họa Sài Gòn lại được dịp xem những bút ký bằng màu hết sức uyển chuyển, linh hoạt, tài tình ấy của Nguyễn Trí Minh, một góc phố, một công viên, một chiếc cầu, một vết tích kiến trúc cổ kính của Paris, New York, Sydney... Nhưng tất cả chừng mực của Nguyễn Trí Minh cũng là ở đó. Có lẽ ông sẽ là một thầy dạy vẽ giỏi ở Trường Mỹ Thuật, nhưng qua quá trình sáng tác, chúng tôi chưa thấy ông để lại tác phẩm nào đáng kể, có chiều sâu và vóc dáng lớn.

Trong sinh hoạt hội họa Sài Gòn, có một họa sĩ lụa với tài năng hết sức đặc biệt cần được ghi nhận với lòng ưu ái của chúng ta: nữ họa sĩ Bé Ký. Bé Ký không được học ở một trường đào tạo mỹ thuật hay mỹ nghệ nào, chỉ do lòng mê vẽ mà trở thành họa sĩ. Khoảng trước những năm 60, Bé Ký đã được nhiều người biết đến bởi một đời sống khá đặc biệt, với vóc dáng của một thiếu nữ đi lang thang trên lề đường, ghi lại những sinh hoạt bình dị của đời sống qua cây cọ vẽ. Và chị ngày càng được chú ý nhiều hơn vì một bút pháp độc đáo, riêng biệt. Năm 1971, ngoài 30 tuổi, đã bày tranh tới 16 lần và lần

nào cũng thành công, tranh bán rất chạy và được nhiều người chú ý vì một thế giới giản dị, mộc mạc, rất đáng yêu mến. Nhiều người Âu Châu sưu tập tranh Bé Ký, một phần vì tính chất "hương xa" nhưng phần chủ yếu là vì cá tính của tranh.

Từ hồi 5, 6 tuổi Bé Ký đã thích vẽ, thấy gì cũng quệch quạc tràn lan, đến chừng 12, 13 tuổi đã bắt đầu vẽ được dễ dàng những hình con chim, con cò, các loại gia súc khác hay cảnh đứa bé chăn trâu đang dẫn trâu về nhà vào buổi xế chiều. Bé Ký say mê quan sát để vẽ, tự rèn luyện như thế nên chỉ vài năm sau đã vẽ hoạt họa rất giỏi. Ở tranh Bé Ký, thường là một cảnh sinh hoạt tươi sáng, một nụ cười hài hòa, một đời sống thanh thản trong nhịp điệu bình thường: người đàn bà bán hàng rong, bán trái cây, mấy cô gái cỡi xe gắn máy, một ông cụ già chống gậy đi qua đường, người phu xích lô đang gò lưng trên chiếc xe, mấy đứa trẻ chơi đá cầu, đá kiện, đánh bi, đánh đáo trên hè phố... Có dịp ra ngoại thành, nhìn ngắm những cảnh tượng miền quê, cảnh trâu, bò gặm cỏ, Bé Ký chăm chú quan sát, lấy ký họa, rất nhiều ký họa, để rồi sẽ đúc kết thành tranh sau này. Việc quan sát đối tượng rồi lọc lấy đường nét là công việc chủ yếu khi muốn vẽ, khả năng quan sát và thanh lọc này càng cao thì *sự thật nghệ thuật* càng được nâng lên. Giữa hàng ngàn tấm tranh của Bé Ký, chọn lại thực kỹ, chúng ta sẽ có vài tấm như *Đàn Nguyệt, Mẹ con, Đàn độc huyền* có thể xem là tuyệt kỹ. Không biết có nên tiếc là tranh của Bé Ký chỉ ngừng lại ở bản chất dân gian chứ không đi xa hơn nữa...

Có một họa sĩ, mặc dù gốc gác không phải người Việt Nam, nhưng đã gắn bó với sinh hoạt mỹ thuật của chúng ta từ mấy mươi năm qua nên cũng cần nhắc đến ở đây: họa sĩ Đới Ngoại Quân. Sinh năm 1913 tại Ho Pei, hiệu là Đại Phủ và Đơn Lư. Tính vào thời điểm 1975 thì ông đến sinh sống với chúng ta đã hơn 1/4 thế kỉ, sau khi tốt nghiệp Trường Mỹ Thuật Bắc Kinh (Bắc Bình Mỹ Thuật Chuyên Khoa Học Viện), sau nhiều năm tháng học tập dưới sự dẫn dắt của những bậc thầy lớn của nghệ thuật cổ điển Trung Hoa, đặc biệt ông còn là môn đệ của nhà danh họa lừng lẫy cận đại Tề Bạch Thạch. Giảng dạy về bút pháp thủy mặc ở Trường Mỹ Thuật Gia Định kể từ ngày thành lập và cứ vài ba năm một lần, ông lại trưng bày những tác phẩm mỹ thuật đặc sắc cho công chúng đến thưởng lãm. Lần triển lãm sau cùng được tổ chức năm 1973 tại Pháp Văn Đồng Minh Hội, trong 10 ngày từ 12-10-1973 đến 21-10-1973 với khoảng 60 tiểu mỹ phẩm khắc chạm trên ngà, 6 tấm mộc bản, 20 tranh thủy mạc và rất nhiều ấn triện bằng đá, ngọc quý và ngà. Ông đã đạt được nhiều danh tiếng về tài hoa cũng như sự cực kỳ tinh xảo của những chạm khắc trên ngà. Toàn bộ bài thơ *Tống biệt* của Tản Đà được khắc lại trên một hạt gạo bằng ngà và nếu muốn xem thì phải chồng lên 2, 3 cái kính lúp mới thấy được. Hoặc trên một mảnh ngà nhỏ chỉ bằng lòng bàn tay, hiện lên biết bao nhiêu lâu đài nguy nga tráng lệ với cả một trăm cô cung nữ đang múa lượn trong một vũ khúc nghê thường mà mỗi cô đều ở trong những tư thế riêng biệt, chẳng cô nào giống cô nào. Hay cảnh mấy thiếu nữ đang

nghiêng mình trên những chiếc thuyền con, với bàn tay thanh nhã thuần khiết hái những đóa sen, đằng xa kia chập chùng núi non và bên bờ hồ một cành lệ liễu rủ xuống dịu dàng, đầy ảo mộng.

Dù là tác phẩm mỹ thuật tinh vi nhỏ bé nhưng lại hết sức tài tình và để lộ ra được khá nhiều sắc thái của một nền nghệ thuật có truyền thống từ bao nhiêu thế kỉ, chính vì thế một người Pháp trước đây ở Sài Gòn khá sành về Mỹ Thuật là ông E. Brémaud đã cho rằng chẳng thể lấy kích thước tác phẩm mà xếp Đới Ngoại Quân vào loại nghệ thuật chính yếu hay thứ yếu được (Theo Vựng tập triển lãm Exposition des oeuvres de Tai Wan Kiun. Ivoires gravés, peinture, cachets, Estampes. 1973).

Phần đông mọi người hình như đều thích thú những tác phẩm điêu khắc trên ngà, nhưng tác phẩm thực sự của Đới Ngoại Quân thì có lẽ phải nói đến những chấm phá thủy mặc rất mực tài tình, tất nhiên cũng chỉ nằm trong vòng mỹ thuật cùng tư tưởng của nền nghệ thuật truyền thống ông đã hấp thụ mà thôi. Có điều là ông đã phô diễn trở lại nơi đây những hình bóng của chính thời tuổi trẻ ông đã từng sống qua, túi xắc trên vai cùng những đồ dùng giản dị, xuôi ngược khắp nơi, đi từ thành phố này tới thành phố kia, viếng thăm nhiều cảnh tượng sơn thủy kỳ thú, một mái chùa thấp thoáng sau dãy núi đá chập chùng, phía bên kia là dòng thác hoang dã và mấy người chống đỡ một chiếc bè giữa cảnh tượng kỳ vĩ ấy. Hay hình ảnh một đạo sĩ, một nhà thơ đang đứng quan chiêm cảnh núi non mờ ảo trong hơi sương, hay bóng dáng ngư tiều giữa chốn thạch tuyền hoang dại, nơi ẩn cư của bậc hiền giả đã từ bỏ hệ lụy trần ai để sống một đời tiêu dao phóng dật. Nhiều lúc ông cũng vẽ hoa điểu, thảo trùng, tre trúc và với những đề tài này, tranh của ông không kém phần tuyệt bút.

Chúng ta vừa điểm qua một số khuôn mặt hội họa đặc biệt của Sài Gòn thuộc về khuynh hướng cũ, nghĩa là không đặt mình vào nhịp chuyển động của những tư trào mới mẻ của thế giới. Sự phân chia ở đây cũng chỉ có tính cách tạm thời, để chúng ta có thể thấy được ít nhiều những biến chuyển trong sinh hoạt chung mà thôi, bởi vì suy cho cùng thì cũng chẳng còn biên giới nào cả trong căn nhà mỹ thuật, chẳng còn trường phái nào mà vấn đề chỉ là những tấm tranh: đẹp và xấu, có giá trị hay không, có đủ sức lực để tồn tại hay không?

ĐIỂM NỐI KẾT GIỮA HAI KHUYNH HƯỚNG CŨ VÀ MỚI

Trước khi đề cập đến sức bật mới của tuổi trẻ hội họa Sài Gòn với những tìm kiếm và phát triển vô cùng phong phú, tiến sâu vào nhiều cách phát biểu mới nhất của thời đại, chúng ta cũng nên lưu tâm đến trường hợp Văn Đen có thể xem là điểm nối kết giữa hai khuynh hướng vừa đề cập.

Văn Đen theo học tại Paris những năm 1950-1952, đang học dở dang thì vì tình hình gia đình phải trở về nước. Ba năm ngắn ngủi ở trung tâm mỹ thuật hàng đầu thế giới cũng giúp anh rất nhiều trong nghiên cứu, học hỏi, tìm ra một phong cách riêng. Ngay trong thời kỳ này, tại Trường Mỹ Thuật Paris, tranh của anh được các thầy dạy và Ban giám đốc nhà trường rất lưu ý, khen ngợi.

Giữa không khí hội họa Sài Gòn sau 1954 còn mang nặng tính cách trường quy, ổn cố, chải chuốt dưới áp lực của khuynh hướng trường ốc và truyền thống, tranh Văn Đen đột khởi với tất cả cái xù xì, táo bạo, thô kệch rất đáng yêu của nó. Bức *Tĩnh vật* vẽ cái siêu thuốc, cạnh đó có cái bát đựng thuốc ở góc bếp. Bên kia cái ảm đạm của không khí chung là những sắc độ ấm áp ẩn tàng của những màu tím than, xanh sậm, đỏ huyết dụ pha trộn vào nhau. Vật thể được chọn để vẽ không có gì cầu kỳ, chẳng cần phải vẽ người đẹp, đình tạ, hoa cỏ hay một cảnh trí thiên nhiên quyến rũ, chỉ một cái siêu thuốc ám khói, bám đầy tro bụi cũng đủ sức hấp dẫn để trở thành đối tượng của cái đẹp. Đề tài chẳng còn thiết yếu, chính tâm hồn của nghệ sĩ mở ra trên sự vật mới là nền tảng của nghệ thuật. Bức *Tĩnh vật* này đạt được huy chương vàng trong *Triển lãm hội họa mùa Xuân Canh Tý* (1960), đánh dấu một thời kỳ mới của nghệ thuật tạo hình Sài Gòn.

Văn Đen sở trường về bút pháp ấn tượng, dần dần nghiêng về trừu tượng, nhưng rồi lại cũng trở về với hội họa ấn tượng. Nghệ thuật trừu tượng có thể chỉ là tác động thời thượng của một thời tuổi trẻ, về sau Văn Đen từ bỏ hẳn để triển khai đúng mức tài năng và sở trường của mình trên xu hướng hội họa tượng hình (art figuratif), chú trọng đến sự tạo hình cảnh vật chứ không còn xóa bỏ hình thể, không kể gì đến sự vật như trong nghệ thuật trừu tượng và vô thể (art abstrait, art informel). Trong giai đoạn chưa dứt khoát này, trong tranh anh dường như dung nạp cùng lúc nhiều cách phát biểu, tuy nhiên vẫn luôn luôn biểu lộ một cá tính vững chắc, như nơi bức *Rước đèn* vẽ năm 1961, không hẳn ấn tượng cũng không hẳn trừu tượng hay biểu hiện, nhưng rất chắc chắn đây là một tấm tranh đẹp của một cây cọ tài hoa với tay nghề nhuần nhuyễn, chín chắn.

Càng về sau, anh càng tỏ rõ sự dung dị trên con đường của một họa sĩ hiện thực, sống với cuộc đời bình dị chung quanh, biến cuộc đời thường ấy thành cảm hứng hội họa.

Anh đi tìm vẽ nhiều phong cảnh nông thôn miền Nam, chiều tà trên một xóm quê bên dòng kinh rạch với hàng dừa nước, đụn rơm, mái nhà, đồng lúa chín vàng. Chân dung các bà mẹ già Nam Bộ, hay khuôn mặt những người lao động đang giờ nghỉ trong một quán bên đường, uống bát nước chè đậm hay rít điếu cầy một cách sảng khoái. Thỉnh thoảng là những tĩnh vật hoa trái đặc sản nhiệt đới, mấy con tôm càng bên một chai rượu đang uống dở. Mấy năm ra dạy ở Trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Huế, anh đã ghi nhận được một số góc cạnh Huế cổ với bút pháp riêng biệt, chẳng có chút nào chải

chuốt như cung cách các họa sĩ Huế lúc bấy giờ như Tôn Thất Đào, Phạm Đăng Trí, Liên Tâm, Tôn Thất Văn, Hồ Hoàng Đài.

Nhìn chung, tranh Văn Đen dường như lúc nào cũng bao trùm một không khí ảm đạm, buồn thảm, không vui tươi, có một điều gì đấy đang đè nặng, dằn vặt, vò xé đời sống nội tâm họa sĩ. Điều ấy chẳng hại gì, càng làm cho những tấm tranh thêm phần độc đáo và có chiều sâu trong những hứng khởi chân thật riêng tư của mình.

Nghệ thuật của Văn Đen đạm bạc, chất phác nhưng lúc nào cũng ấm cúng và sâu sắc. Anh là một họa sĩ thành công trong sự giản dị của chính mình.

NHỮNG ĐẠI BIỂU CỦA HỘI HỌA HIỆN ĐẠI SÀI GÒN TRƯỚC 30-4-1975

Đề cập đến nghệ thuật tạo hình Sài Gòn của những năm 60 và 70, trên bối cảnh chung là tất cả nền nghệ thuật có từ trước cùng với lớp họa sĩ đứng tuổi, kỳ cựu, phải nhắc đến những họa sĩ, điêu khắc gia quy tụ chung quanh *Hội họa sĩ trẻ Việt Nam*, có thể nhìn nhận họ là những đại biểu đặc sắc nhất của một giai đoạn lịch sử mỹ thuật của Sài Gòn và miền Nam trước đây. Góp phần xây dựng nền hội họa hiện đại, chúng ta đã đề cập đến Tạ Tỵ, Thái Tuấn, Duy Thanh, Ngọc Dũng, và phải kể tiếp thêm các tên tuổi như: Cù Nguyễn, Rừng, Nghiêu Đề, Đỗ Quang Em, Nguyễn Trung, Mai Chửng, Dương Văn Hùng, Trịnh Cung, Nguyễn Phước, Hồ Thành Đức, Nguyễn Lâm, Lê Tài Điển, Nguyên Khai, Hồ Hữu Thủ, Nghi Cao Uyên.

Đây là những nghệ sĩ trẻ say mê với đời nghệ thuật, có tài hoa bẩm sinh, cộng thêm vào đó là nhiều suy nghĩ, tìm kiếm, nghiên cứu thấu đáo ngôn ngữ tạo hình của thời đại. Sau vài năm cộng tác với nhau, đã phát biểu có chất lượng trong nghệ thuật tạo hình, họ cũng tự thấy là cần phải làm việc nhiều hơn, đào sâu kỹ thuật và tư tưởng, tiến về phía quảng đại quần chúng, và nhất là phải biết đặt mình trong tình cảnh của đất nước khổ đau mà hùng tráng, để đi tìm một ngôn ngữ riêng của hội họa Việt Nam. Thái độ đó tỏ rõ rằng họ có một lập trường dân tộc tiến bộ nhưng không hẹp hòi mà cùng lúc cũng đặt mình trong tiếng nói tạo hình chung của nhân loại. Để làm chứng cho ý thức ấy, chúng tôi trích dẫn phát biểu sau đây có tính chất tuyên ngôn của nhóm nghệ sĩ trẻ này, trong dịp họp nhau lại để trưng bày chung tác phẩm năm 1973 ở phòng tranh Dolce Vita (khách sạn Continental).

"Họa sĩ, điêu khắc gia trẻ Việt Nam.

"Nhận thấy Nghệ thuật Việt Nam, nói riêng là Hội họa và Điêu khắc trong hơn nửa thế kỉ nay, kể từ ngày có Trường Mỹ Thuật Đông Dương do người Pháp thành lập tại Hà Nội, vẫn chưa đáp ứng được với thực trạng Việt Nam. Cảm hứng nghệ thuật có thể nói là quá nghèo nàn vì chủ nghĩa buông

thả, vì chủ nghĩa cá nhân chật hẹp không tương xứng với hoàn cảnh Việt Nam với những vấn đề vô cùng to lớn và phong phú.

"Những kiểu cách sai lầm từ trước tới nay vẫn chưa được mổ xẻ: hoặc dùng những đặc tính gọi là Á Đông để làm căn bản nghệ thuật mà thật ra chỉ là những hình thức lệ thuộc Tàu, Nhật... hoặc nhờ cậy vào nghệ thuật Âu Châu, đặc biệt là trường phái Paris, lấy nó làm tiêu chuẩn để suy luận và làm việc, nhốt gọn nghệ thuật Việt Nam trong cái giỏ "thuộc địa" nên những công trình thực hiện chỉ là cái gì thứ yếu đối với nghệ thuật Tây phương.

"Cũng sai lầm khi định nghĩa tiến bộ là những hình thức nào gần với trào lưu nghệ thuật tiến bộ nhất của Âu Châu.

"Mặt khác ý nghĩa của sự phổ biến nghệ thuật hầu như bị bỏ quên: thay vì nghệ thuật được trưng bày cho quần chúng thưởng lãm thì nó thành kỹ nghệ sản xuất để phục vụ du khách ngoại quốc; quần chúng Việt Nam, đối tượng chính của nghệ thuật Việt Nam đã như bị bỏ rơi.

"Có một khoảng trống lớn trong lĩnh vực phê bình nghệ thuật. Những nhà viết về nghệ thuật và các phê bình gia rất hiếm đều đặt căn bản tư tưởng mình trên sách Tây phương, do đó không nắm vững những vấn đề riêng biệt của nghệ thuật Việt Nam. Vì những nhận xét đó, chúng tôi kêu gọi các bạn hãy hợp lại để gây một phong trào nghệ thuật tiến bộ và không lệ thuộc bằng cách:

"— Từ bỏ chủ nghĩa buông thả, chủ nghĩa cá nhân chật hẹp, giải thoát tư tưởng khỏi phòng vẽ tù túng để cùng sống cái mức sống Việt Nam.

"— Có một kiến thức đúng đắn và sâu rộng về nghệ thuật thế giới để xác định vị trí của mình.

"— Theo đuổi khuynh hướng nghệ thuật tân kỳ, ở gần chúng ta nhất: khuynh hướng đã có sẵn ngay trong lòng chúng ta, ngay trong lòng quần chúng Việt Nam.

"— Tìm cách mang nghệ thuật đến với quần chúng, tận hiến họ để nghệ thuật không phải là một xa xỉ phẩm của xã hội mà là một cái gì cần thiết, một chất lửa nung nấu sức sống và nhân tính.

"— Gây một không khí phê bình sôi động, bỏ hẳn thái độ xã giao giả dối, chỉ trích và đề nghị thẳng thắn để cùng tiến bộ.

"Sài Gòn, ngày 10 tháng 11 năm 1973.

"Hội Họa Sĩ Trẻ Việt Nam." (26)

Chúng ta hãy tiến đến gần các tác giả trẻ này, xem xét các tác phẩm của họ để có thể có được nhiều yếu tố hơn khi nhìn về thực chất của Hội này. Trước hết, chúng tôi dẫn lại ở đây ý kiến của Nguyễn Trung về ba nhà điêu khắc trẻ của Hội sẽ giúp chúng ta hồi tưởng lại được phần nào một không khí điêu khắc mới, rất hiện đại, vạm vỡ và sinh lực, dù là có pha đôi nét bi thảm đi nữa:

"... Ta thấy có Lê Tài Điển, Dương Văn Hùng và Mai Chửng. Trừ hai

người trước ra, không ai còn lạ gì với điêu khắc gia Mai Chửng. Công trình đồ sộ gần đây nhất của Mai Chửng là pho tượng bằng đồng do Việt Nam Thương Tín đặt và đã được dựng tại Long Xuyên, một tỉnh lỵ miền Tây, trình bày biểu tượng của nền văn minh nông nghiệp, một bó lúa vươn lên ngất trời."

Nghệ thuật Mai Chửng có một tiến trình vững chắc và ta có thể ghi nhận được hai nguồn chính: một từ Henry Moore (khoảng 1968 về trước), dấu vết cuối cùng là bức tượng tại Thương xá Tam Đa (*Chị em*); nguồn thứ hai bắt từ Zoltan Kemeny dùng những mảnh vụn đồng, đuôi đạn để hàn gắn thành "tranh nổi" (tableau en-relief) tại Thương xá Tam Đa. Từ đó Mai Chửng lao mạnh để đi đến con đường riêng biệt của mình. Con đường này được đánh dấu bằng bức tượng bán thân thực hiện toàn bằng đuôi đạn (năm 1970). Chất kim khí hàn lỗ chỗ cho ta một ấn tượng mạnh mẽ về sự tàn phá và tính chất bi thảm của thời đại chúng ta.

Dương Văn Hùng là một tên mới trong ngành nghệ thuật dù anh tốt nghiệp mỹ thuật rất lâu. Tượng của anh, thực hiện bằng đồng lá ghép lại, mang tính cách khắc khổ như con người của anh. Tượng *Đầu người* trong phòng mô tả nét mặt cô gái có cái nhìn trân trối, một nỗi sợ hãi không thốt lên được.

Cách đây hai năm (1971) chúng ta đã làm quen với Lê Tài Điển qua một cuộc triển lãm tại Pháp Văn Đồng Minh Hội của anh. Có lẽ Điển là người đa năng nhất trong lĩnh vực nghệ thuật: anh làm tượng, làm tranh, làm ấn họa. Là học trò của André Lhote, anh đã mang được một số kiến thức rất hữu ích về cho chúng ta trong nghề ấn họa. Ở đây, chúng ta hãy nói về nghệ thuật của Điển. Như phần đông những người làm tượng trẻ khác, anh bắt đầu từ những bài học rút từ H. Moore và lần lần đi đến đường hướng riêng của mình. Nhưng có lẽ tranh của Điển còn quan trọng hơn nhiều. Anh có chuyển hướng rõ rệt trong khoảng thời gian 1971-1973 từ lối tượng hình đến trừu tượng. Khuynh hướng sau cùng với không gian trải rộng, với màu đỏ, vàng, nhấn mạnh bằng màu đen mang tính chất Việt Nam." (27)

Ghi nhận tiếp về các họa sĩ khác, chúng ta quan tâm đến Trịnh Cung và Đinh Cường, hai người đã có nhiều gắn bó gần gũi nhau trên diễn biến tư tưởng thẩm mỹ cũng như trong sinh hoạt nghệ thuật ngoài xã hội. Bước đầu, ở cả hai đều đượm một không khí lãng mạn xanh pha lẫn giữa Chagall, Modigliani và Klee. Điểm đặc biệt rất dễ nhận ra như một tính cách chung là màu sắc, đường nét và ánh sáng rất tiết chế, chọn lọc. Theo Trịnh Cung, sự tiết chế, chọn lọc này chính là đặc tính của hội họa miền Nam trong thời kỳ này, rất ít thấy ở hội họa Âu Châu (28). Khoảng những năm 1962- 1965 là thời cực kỳ lãng mạn của Trịnh Cung với tính cách chủ yếu vừa nói. Bức *Mùa thu tuổi nhỏ* trong cuộc triển lãm quốc tế lần thứ nhất năm 1962 đã gây được nhiều chú ý ngay từ đầu. Màu sắc, ánh sáng, bố cục, hình thể và đường nét ở đây đã hòa hợp cùng nhau rất chặt chẽ để tạo nên sự thuần nhất vững



Khỏa Thân, sơn dầu (30"X40"), 1992, Đinh Cường

vàng cho bút pháp.

Thái Tuấn cho rằng kỹ thuật và nghệ thuật chỉ còn là một ở tấm tranh này. Những khuôn mặt, những dáng điệu của các nhân vật thoáng hiện ra với người thưởng ngoạn như một kỷ niệm, một ám ảnh quen thuộc. Có những vừng trán sáng chói nổi lên và cũng có những khuôn mặt, những hình vóc mờ biến vào nền vải như những di tích hóa thạch. Các nhân vật mà họa sĩ thả vào trong cái không khí ác mộng chỉ còn là hình bóng của niềm vô tư ngây dại đang ấp ủ cho nhau. Trong cái khung cảnh ảo não ấy, thỉnh thoảng điểm một vài ánh màu chói lọi càng tăng thêm sự bi thảm đến cùng cực. (29)

Bức tranh này được Hội đồng chấm giải quốc tế trao tặng văn bằng danh dự, sự kiện này đối với một họa sĩ trẻ vừa rời khỏi trường mỹ thuật có lẽ cũng là điều hết sức đáng kể. Những màu xám lam, tím, hồng nhạt pha trộn vào nhau càng làm đầy lên bề dày của không khí trữ tình, lãng mạn và bi thảm của hội họa Trịnh Cung vào thời kỳ này.

Năm 1963, bức *Những người bạn* được huy chương đồng trong cuộc triển lãm hội họa mùa Xuân và *Người ngồi* được chọn để tham dự triển lãm lưỡng niên tại Paris. Năm 1964, bức *Tĩnh vật Hoa Vàng* được chọn tham dự triển lãm hội họa quốc tế ở Tunisie, và điển hình nhất là bức *Trên vùng an nghỉ* được tặng Huy chương bạc trong triển lãm hội họa mùa Xuân Giáp Thìn (1964) với bút pháp biểu hiện giản dị, từ bố cục, màu sắc, đường nét đến độ sáng. Trùm lên toàn thể là một màu xanh xám, gợn lên đôi nơi màu nâu và hồng, đường nét rất tiết chế, giản lược, hòa hợp nhau trong một cảm thức thi ca siêu tuyệt, rất ngây ngô, hồn nhiên, chúng ta có thể liên tưởng đến nét vẽ của trẻ con hay người cổ sơ nhưng là trẻ con và cổ sơ trong một ý thức đã hoàn chỉnh, không còn tôn trọng những ước lệ của quan niệm tả thực theo thị giác nữa để đi tới chỗ tạo nên cái đẹp mới, cái duyên dáng mới của riêng mình. Đấy là cảnh tượng trên một mảng đồi, một giáo đường, vài cây thông, một thiếu nữ tản bộ và một con ngựa trắng đang nghỉ ngơi, tất cả đều được lọc lựa thành những nét giản phác nhất, đã biểu lộ một không khí hết sức bình yên, thanh thản. Khoảng trống trên bức tranh càng tạo thêm vẻ tịch mịch, trầm lặng, êm đềm của thế giới muốn đạt đến.

Trong chỉ một thời gian ngắn chưa đầy 5 năm (1960-1964), Trịnh Cung đi tìm cho mình một màu sắc riêng và đã có nhiều chuyển biến như có lần anh thú nhận, từ những màu rực rỡ, nóng ấm, chói chang của hồi còn ở Huế (mang nhiều sức nóng của Van Gogh), dần dần đã dịu đi nhưng vẫn còn nóng (là lúc anh suy nghĩ nhiều về hòa sắc của Gauguin) và sau cùng anh đã dừng lại trên bảng màu hơi tối và lạnh của một thứ trữ tình xanh và sâu, bay bổng, nhẹ nhàng của Marc Chagall, rất thích hợp với đời sống tâm cảm của anh mà chúng ta thấy trên các tấm tranh vừa kể: *Mùa thu tuổi nhỏ, Những người bạn, Trên vùng an nghỉ*. Van Gogh, Gauguin, Chagall để lại nhiều dấu ấn trên suy nghĩ của Trịnh Cung nhưng trên tranh của anh thì lại tan biến thành một bút pháp mới, chẳng còn chút vết tích nào của các nhà danh họa lừng

lẫy.

Những năm về sau, vẫn lối sử dụng màu cũ nhưng hình thể thì đi đến chỗ cực giản dị. Bày ra một thế giới lãng đãng của rêu phong và đất đá được chế ngự dưới cây cọ tài hoa. Một màu sắc trầm mặc, chìm ẩn lắng xuống lặng lẽ rất phương Đông, rất Việt Nam với những tảng sơn màu xanh xám, xanh Trung Hoa (Vert de Chine), xanh lam tử dương hoa (bleu d'hortensia) để vẽ nên thế giới của *Đứa trẻ hát dạo* với một cánh chim nhỏ cũng đang ca hát trên mái tóc ngây thơ và đôi mắt ngơ ngác, của *Nguyệt cầm*, của *Mẹ con và lồng chim*.(30) Trịnh Cung đã mang lại cho người thưởng ngoạn một thứ hoan lạc kỳ diệu, tiềm ẩn và chứa chan một tâm hồn Việt Nam mà không cần phải lớn lối gì cả, anh đưa chúng ta trở lại với cái đẹp, cái thơ mộng, cái sung sướng bởi thế giới anh đã phác dựng nên.

Mấy năm về sau nữa, dưới áp đảo gay gắt của đời sống, chiến tranh Việt Nam trở thành một điểm lửa dữ dội trên thế giới, tranh Trịnh Cung lại chuyển biến thêm với hình thể giản dị đến cùng cực, để dựng lại một thế giới của những con người trần trụi giữa một không khí của màu sắc xám ngắt, đanh lại, đầy khắc khoải, điển hình là bức *Khung người* bày trong kỳ triển lãm chung của Hội Họa Sĩ Trẻ Việt Nam năm 1973. Đồng thời với Trịnh Cung, Đinh Cường đã dựng nên một vũ trụ đầy chất thơ, kết hợp rung cảm với bút pháp độc đáo của một tư duy riêng biệt. Ở đây, âm hưởng của màu sắc, bố cục của đường nét là phương tiện phô diễn tính cách độc đáo của một tư tưởng nhiều chiều sâu, phản ảnh nhiều hình bóng của đời sống và thời đại. Ông Đỗ Long Vân, một nhà nghiên cứu thi học và mỹ học, giữa thời 1960-1965 đã đúc kết một cách tài tình tất cả tinh hoa, khí chất và ngôn ngữ của Đinh Cường trong bài giới thiệu mà chúng ta sẽ xem lại dưới đây.

"Thời trước, đối với kẻ nào muốn diễn tả lòng mình trung thực mà cởi bỏ gông cùm những lề luật cũ, thật là cả một vấn đề. Ngày nay còn những lề luật nào phải cởi bỏ nữa?

....

....

"Không rực rỡ, không lạc điệu, một chất màu ủ và quánh mà vẫn nhẹ nhàng và reo ca như vàng kim. Một thứ dạ kim với bao nhiêu hào quang quay trở vào bên trong. Điều này thoạt tiên bắt chán, cuối cùng ta lại đem lòng yêu mến cái e ấp trì quyết ấy, nó có vẻ như không táo gan, nhưng không phải vì thế mà không khổ công chinh phục. Phương chi chỉ cần nhìn Cường làm việc và ta thấy cái đẹp đơn sơ và bóng láng quyến rũ chầm chậm ở tranh anh, không bao giờ Cường đạt được ngay từ lúc đầu, mà nó là kết thúc của nhiều dò dẫm dài hơi, nơi kết liên của ngẫu nhiên và một tiền định nào đó không hiểu. Tranh của anh luôn khởi đi từ trong ánh rực rỡ. Bắt đầu như một vỡ òa của hoa, và hầu như luôn luôn trở thành đại dương đêm xanh đen, không phải cái đêm cổ tích đẫm máu ám ảnh ký ức bằng kỉ niệm, nhưng là tuổi trẻ của trần gian với hết thảy kho tàng vùi chôn choàng dậy hầu soi tỏ bằng ánh

sáng mong manh cái đêm đầu tiên ấy, cũng có thể gọi luôn là buổi lê minh. Vì chúng đã đến với ta kia, từ cùng thẳm địa cầu, từng đợt sóng, không gian hé mở trong một vỗ cánh ánh thép, những mảnh thủy tinh nhấp nháy, trong khi bên kia vực thẳm, bao thành phố rắp tâm phiêu dạt theo nhau...

"Thiên hạ tha hồ phàn nàn tranh Cường không phải là phản ánh của thời đại. Quả có thế, anh thích thú hiến thân cho trừu tượng. Song trừu tượng ngày nay là gì, nếu chẳng phải là sự vắng bóng một cõi đời đổ nát trong lòng mình, và để khỏi rơi vào mê sảng, mỗi cá nhân phải dụng tâm chế biến sự vắng bóng kia thành quyền hạn của nó. Trước đây không lâu, người ta đã từng khơi quái vật dậy. Bây giờ chúng ủ rũ trong Viện Bảo Tàng và duy còn lại sự vắng bóng tinh diệu và vô diện, tư bề đe dọa con người cùng là xô xát con người vào cùng tận tâm can. Ôi! Những thời diễm phúc độ nào trong đó con người vẫn còn có những cái gì để hủy phá! Nay con người buộc lòng dựng nghiệp bằng hoang tàn, bằng đêm, bằng sa mạc. Khổ cho nó là thế, nhưng không gian phơi mở vô tận trước mắt cũng là điều may mắn tối đại mà con người có thể ước mơ. Chúng ta hãy bằng lòng Cường đã bắt lấy dịp may. Bởi cái táo bạo mà cuộc phiêu lưu kia kêu đòi, nó muôn phần nghiêm trọng hơn nhiều thứ điên cuồng xưa cũ của ta. Tuy nhiên người nghệ sĩ làm ra táo bạo mà chi. Nó giống mọi người nào khác, truy tầm mò mẫm một hòa hợp chính xác giữa những chất liệu khác nhau mà cõi đời đề ra cho nó. Và giữa lòng thiên nan vạn nan nó đi tới, đáng ca ngợi thay Cường đã theo một con đường tắt, dựng nên vài bóng dáng đàn bà. Nghệ thuật của anh lãng xao phong cảnh cùng tĩnh vật và vụt đi từ trừu tượng đến khuôn mặt người với một lối tả chân trang trọng mà anh chiếu rạng bằng thơ. Ở đây anh không có mối bận tâm dày vò đường nét, nhưng bên trên lớp xanh nhạt của biển trừu tượng, hốt nhiên gờn gợn nét vẽ tươi non của một hình người khỏa thân. Không đường nét nổi bật. Không bợn xác thịt. Chỉ một hình vẽ không thôi, mà như thế, trong ý tình của nó, nó truyền cảm bằng cái nhẹ nhàng của hư tưởng. Thế nhưng từ hư tưởng, nó cũng có cái hùng vĩ lâu đài và hình đàn bà thẳng người cao lớn kia, dù đang còn hồn nhiên uyển chuyển, đột hiện, trong vẻ trong suốt tinh sương, trên biển lặng, vừa mới tách ra từ không gian vây bọc, tựa hồ khuôn mặt nhân tính của hy vọng, có thể gọi đó là buổi chào đời của vệ nữ. Mà ngẫm cho cùng không phải thế sao? Người đàn bà đã chào đời, tôi muốn nói con người, và giờ đây nó cần xây đắp chỗ nương thân. Nhà nghệ sĩ diễn tả thời đại mình làm gì? Nó dựng nên thời đại..."(31)

Đỗ Long Vân đã dò dẫm bằng một cái nhìn vừa rất biện chứng vừa tổng hợp với phương pháp phân tích cơ cấu để lột tả cái tinh túy mà Đinh Cường đã trải qua với tất cả say mê của tuổi trẻ. Chúng ta có thể nói thêm một chút nữa, một thời dài Đinh Cường đã từ bỏ nghệ thuật tượng hình để đi sâu vào tư tưởng trừu tượng riêng tư của tâm hồn. Và đôi lúc phải bằng chiếc chìa khóa phân tâm học, chúng ta mới có thể thủ đắc phần nào những tình cảm sâu xa trên nền tiềm thức trước những bức tranh với nhiều hình bóng xô đẩy

đuổi bắt nhau trong những giấc mơ. Cả hai nẻo đường này thật ra cũng chỉ là một, chính là do sức ép của đời sống chung quanh, những đổi thay trên thế giới quá sức nhanh chóng, trong khi đó tình hình đất nước ngày càng gay gắt do cuộc chiến tranh dữ dội đang lan tràn khắp nơi, người làm hội họa bắt buộc phải tìm ra một cách phát biểu hợp với tâm hồn cùng phản ảnh tình trạng đang sống, với tất cả lòng đam mê và một bản năng tự do siêu đẳng. Và cũng chính vì thế, chúng ta dễ dàng hiểu được tại sao Hoàng Phủ Ngọc Tường cũng đã cho rằng: "Nghệ thuật trừu tượng Đinh Cường chứa đựng một hoài niệm về đất đá. Đó là phản ảnh của tâm trạng xót xa của một tâm hồn đã đánh mất an ninh và vì thế không còn hạnh phúc. Dĩ nhiên, đó là nỗi bất an chung của những người nghệ sĩ trước bản chất vô thường của cuộc đời, trước những phù phiếm của đời sống, và dĩ nhiên đó cũng là nỗi bất an của một lớp người tự thấy bất lực trước những đau khổ của mình và xứ sở." (In trong Vựng tập Triển lãm Đinh Cường năm 1965 ở Huế). Sau thời kỳ theo đuổi nghệ thuật trừu tượng, khoảng 1969-1975, Đinh Cường lại chuyển hướng để trở về lối hình dung cũ, đi tìm lại cái đẹp bình thường thơ mộng trong không khí văn hóa rêu phong của Huế. Ở đây Đinh Cường cũng khá thành công khi ghi chép với nét bút tài hoa đời sống chung quanh cố đô, với những hình ảnh như *Chim và trăng, Trời xanh và hoa sứ, Cõi thiền, Thiếu nữ qua nhà thờ lạ, Vợ chồng ngày hòa bình, Tượng đá rêu phong, Bên bờ sông vắng, Mẹ già, Thiếu nữ và ngựa, Thiếu nữ đội khăn đỏ. (32)*

Về các họa sĩ trẻ khác như Nguyên Khai, Nguyễn Phước, Nguyễn Lâm, Đỗ Quang Em, Nghiêu Đề, Nguyễn Cao Nguyên, Cù Nguyễn, chúng ta hãy lắng nghe tiếp nhận định của Nguyễn Trung (cũng trong bài giới thiệu đã dẫn ở trên).

"Khoảng năm 1963, Nguyễn Phước, Nguyễn Lâm thường triển lãm chung với nhau với những tác phẩm biểu tượng đầy bi quan. Lần lần hai khuynh hướng của họ càng khác nhau.

"Nguyễn Phước có lẽ là người thay đổi nhiều nhất, không phải chỉ đối với Nguyễn Lâm mà đối với phần đông các họa sĩ đồng thời. Anh khởi đầu bằng những nhân vật khắc khổ với đôi mắt sâu đen, màu sắc đạm bạc. Khoảng 1966-1967, anh chuyển hẳn sang lối trừu tượng với màu sắc mịn màng tế nhị hơn cho tới nay. Về nội dung, tranh Nguyễn Phước cũng chuyển hẳn từ cực này tới cực kia, từ những ưu tư bi quan chuyển sang đường lối thuần túy tạo hình. Hẳn nhiên sự chuyển hướng này chưa ngừng và chúng ta chờ nghe tiếng nói dứt khoát của Nguyễn Phước.

"Riêng Nguyễn Lâm, sự chuyển biến rất ít và gần như không có thay đổi lắm trong kỹ thuật, hay có cũng chỉ là những màu sử dụng. Trước kia, anh hay tô nền đen và đặt màu vàng cam lên trên, tạo không khí tranh sáng tranh tối. Dần dần vàng cam được thay thế bằng màu xám lục, xám hồng. Nội dung thì có sự thay đổi nhiều: trước kia là những hoạt cảnh của gia đình nghèo, những người lao động, nay với lối vẽ bán trừu tượng, anh thích diễn tả tĩnh

vật hoặc nếu vẽ nhân vật thì họ có vẻ thơ thái hơn trước.

"Một người vẽ tranh đầy thơ mộng khác, có lẽ là thơ mộng nhất trong phòng tranh này là Nguyên Khai. Nguyên Khai bắt đầu bằng lối vẽ tượng hình. Khoảng 1963, anh chú trọng đặc biệt màu xám. Qua 1964 anh chuyển sang sử dụng những màu trong suốt làm phông với những đường cong trang trí cho các nhân vật thiếu nữ của anh hoặc các nhân vật được vẽ bằng dao gây ấn tượng về những mảnh gương vỡ. Đến 1966, cũng như số đông họa sĩ trẻ khác, anh khám phá ra Klee trong chiều hướng thơ mộng. Hiện nay, trong những tranh khổ nhỏ của anh, chúng ta tìm thấy cái không khí của tình yêu, của huyền thoại.

"Mang tính chất huyền thoại cũng là đặc tính tranh Hồ Thành Đức. Tuy nhiên hình thức lại khác hẳn Nguyên Khai: với phương tiện nghèo nàn — giấy báo, ảnh màu ở các tạp chí — Đức tạo được một lối diễn tả khá phong phú, một không khí huyền thoại vỡ tan, hoặc hình ảnh của một xã hội đổ nát.

"Ngược lại với hình ảnh của Đức, tranh của Đỗ Quang Em thường là không khí êm ấm hoặc những nỗi buồn nhẹ nhàng với không khí tranh sáng tranh tối thời Phục Hưng. Đỗ Quang Em có biệt tài về lối vẽ hiện thực bằng những màu nâu, đất vàng và đỏ ấm cúng, và anh biết dùng biệt tài đó để quyến rũ người coi tranh.

"Cùng sử dụng màu nóng ấm nhưng trên lụa là họa sĩ Nguyễn Cao Nguyên, anh có lối viền nét to đậm và sắc tạo cho nhân vật của mình một vẻ đẹp khắc khổ, một biểu tượng mạnh mẽ và đặc biệt Việt Nam. Nguyễn Cao Nguyên được nhắc đến nhiều nhất khoảng 1959-1961, sau cuộc triển lãm thành công của anh ở Phi Luật Tân. Anh là một trong hai sáng lập viên và là Chủ tịch đầu tiên của Hội Họa Sĩ Trẻ Việt Nam.

"Nếu Nguyễn Cao Nguyên chuyên sử dụng màu nóng ấm thì Nghiêu Đề lại thích những màu ngược lại, tái xanh, lạnh lẽo. Không khí của anh là không khí siêu thực của chuyện tình. Chuyện được kể chậm rãi, từ tốn, hiền hòa và hoàn toàn tưởng tượng.

"Hồ Hữu Thủ có lối vẽ trầm tĩnh hơn, sâu sắc hơn, không kiểu cách như những năm gần đây. Hình thể, màu sắc đều được giản dị hóa đã cho thấy lộ dần cá tính của anh.

"Cuối cùng, Cù Nguyễn với không khí thâm trầm, tạo bằng nền thường là nâu sậm, với những hình thể vỡ tan của một thế giới đầy bất trắc, được tô bằng những màu trong suốt, óng ánh. Khoảng năm 1962 về trước, Nguyễn theo đuổi khuynh hướng tượng hình, những hình thể với đường viền đậm và màu xám, hồng lục đắp dày. Trong vòng 10 năm sau cùng, Nguyễn khám phá ra Bissier, bị hấp dẫn bởi kỹ thuật tô màu của họa sĩ này rồi tạo được đường nét riêng của mình.

"Nhìn chung, trong một toàn thể với nhiều khuynh hướng khác nhau, có thể mỗi người là một khuynh hướng, chúng ta thấy hiện lên một ý thức, một cố gắng chung: đó là "Làm nổi bật một nền hội họa và điêu khắc Việt Nam"."

Chúng tôi muốn bổ túc thêm vào cách nhìn của Nguyễn Trung đôi điều về Hồ Hữu Thủ, Hồ Thành Đức, Đỗ Quang Em và Nguyên Khai.

Trong ký ức của hội họa hiện đại Sài Gòn, chúng ta còn nhớ đến lần bày tranh chung của Hồ Hữu Thủ, Nguyên Khai và Nguyễn Trung tại cơ sở Pháp Văn Đồng Minh Hội từ ngày 2 tới 10-11-1970. Trong dịp này, Hồ Hữu Thủ được ghi nhận là kỹ thuật tạo hình và bố cục hơi gần với Nguyễn Trung, một bố cục cân đối và trau chuốt (ở các bức *Yên tịnh, Thiếu nữ xanh, Khỏa thân*). Trong tranh Nguyễn Trung là cái đẹp khô (sèche beauté) thì ngược lại nơi Hồ Hữu Thủ thực hết sức tươi mát. Nơi một thung lũng yên tĩnh, nơi ngực trần thiếu nữ khỏa thân, hay nơi những đóa hoa nỏn, những búp lá non mạnh mẽ đâm chồi... Tranh Hồ Hữu Thủ là một bừng nở mới mẻ của cái đẹp vừa được vén lên (*Khu vườn thức giấc*), đó là vẻ ngây dại của một thiếu nữ ngực trần trong khu vườn hoang sơ, tinh khiết.

Cái thơ mộng của Hồ Hữu Thủ toát ra khắp cùng, từ những đường nét trau chuốt tỉ mỉ nhất về một thiếu nữ ngây thơ nghiêng mình trên một nụ hoa, cạnh một luống hoa và lá với những búp mạnh, đầy sức sống, cạnh một con ngựa đội tràng hoa đã được kiểu thức hóa. Người, vật, thiên nhiên đều đã được lựa chọn và biểu tượng hóa, không còn hợp lý với cái nhìn bình thường, tất cả đều hiện ra trong một bầu không khí chung đẹp đẽ, tươi mát, hồn nhiên, tổng hòa trong một bút pháp vừa thực vừa siêu thực, để đi tới cái đẹp tinh túy của nghệ thuật tượng trưng, có lẽ vì thế mà một người Âu châu thích hội họa, trong tuần lễ bày tranh này, trên nhật báo *Journal d'Extrême-Orient* đã so sánh Hồ Hữu Thủ với Chagall, và vì vẻ hồn nhiên trau chuốt mà so sánh với Henri Rousseau.

Cũng trong chiều hướng trên, nhưng một vài năm sau, khoảng 1973-1975, Hồ Hữu Thủ có ít nhiều biến chuyển, như ở các bức *Người và gà trống, Đầu bò*, màu sắc và đường nét được tiết chế hơn, hơi khắc khổ, đạm bạc và nhờ thế mà bắt đầu lộ ra nhiều chiều sâu và cá tính.

Ngoài sơn dầu, Hồ Hữu Thủ còn thực hiện nhiều tranh mộc bản và sơn mài. Anh là một trong những họa sĩ trẻ hiếm hoi đầu tiên tại miền Nam sau dấu mốc 1954 chuyên sâu về sơn mài, tiếp tục truyền thống sơn mài của các họa sĩ xuất thân từ Trường Mỹ Thuật Đông Dương, mà cùng lúc lại biết vận dụng cách nhìn mới trong những phát biểu rất hiện đại.

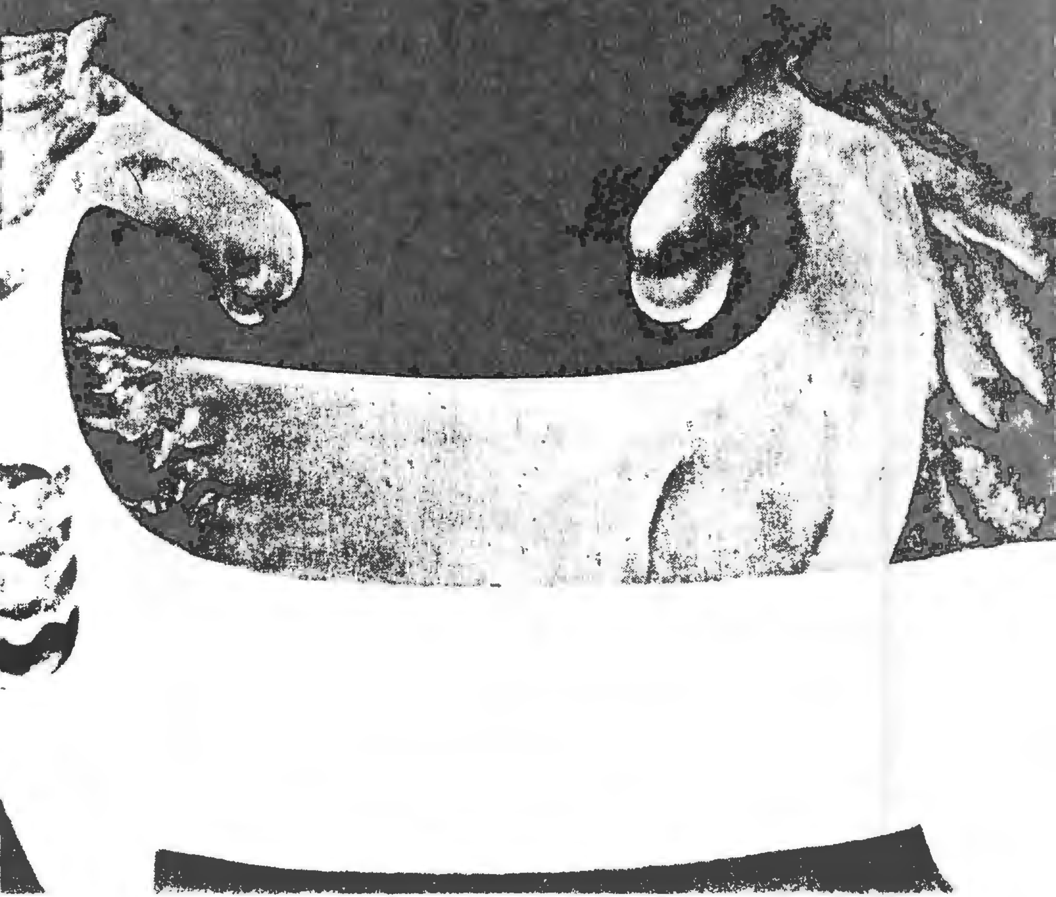
Trong khi ấy, tranh Hồ Thành Đức lại đầy vẻ bi thảm; cái thơ mộng luôn luôn hiện ra dưới một hình thái buồn thảm cô quạnh và phần nào hơi tan vỡ, nứt rạn.

Với hội họa miền Nam trước 1975, tranh Hồ Thành Đức khá đặc biệt với kỹ thuật giấy dán của anh. Trên thế giới, kỹ thuật này không có gì mới mẻ. Ở Nhật khoảng thế kỉ XIII, XIV, nghệ sĩ Nhật Bản đã biết sử dụng những chất liệu như giấy, gỗ, vải để dán thêm vào tranh vẽ. Ở phương Tây, Braque và Picasso, đặc biệt là Braque đã đưa kỹ thuật này vào thế giới tạo hình, dùng những mảnh bìa với những màu sắc khó thể tạo nên bằng cây cọ của họa sĩ.

Một vài chất liệu khác nữa được ghép lại và dán cứng lên nhau, và sau cùng, đường nét được phóng vẽ lên bao trùm lấy toàn thể những chất liệu đã được dùng đến. Kỹ thuật dán giấy đã một thời cùng với trào lưu siêu thực và lập thể mà phát triển mạnh, gây nên nhiều chú ý và những tiếng vang sâu đậm khắp nơi, đã thử thách lắm nghệ sĩ nhưng không phải ai cũng có thể dấn bước vào, bởi vì không những nó đòi hỏi một sự chuyên tâm nghiên cứu, trau luyện để tìm ra một đường lối thể hiện mà còn đòi hỏi, một cách tất yếu hơn, những điều kiện tâm cảm nào đó của người nghệ sĩ. Nói như nghệ sĩ siêu thực bậc thầy Marx Ernst, với những chiếc lông chim ta có thể kết thành một đám lông chim, nhưng không phải với keo hồ là có thể làm thành nghệ thuật ghép dán (si ce sont des plumes qui font le plumage. Ce n'est pas la colle qui fait le collage).

Sau nhiều năm làm việc, thử thách với hình thức hội họa này, Hồ Thành Đức đã đạt được nhiều thành công đáng kể, chinh phục được công chúng thưởng ngoạn cũng như các nhà phê bình và anh em sáng tác cùng giới. Phòng tranh bày vào tháng 5-1970, ở phòng triển lãm quen thuộc Pháp Văn Đồng Minh Hội, đã để lại những ấn tượng tốt đẹp về một đời sống nghệ thuật sâu sắc và một kỹ thuật khá cao đã được nắm vững. Trừ một vài tấm có đôi chút tươi vui như *Đồ chơi của trẻ con, Tĩnh vật và hoa, Vũ khúc Đông phương* gần như một thứ trang trí với vẻ lấp lánh của ánh sáng chiếu rọi qua những tấm kính rực rỡ trên các khung cửa nhà thờ gô-tích, tất cả các tấm tranh còn lại đều tỏ lộ một thế giới khá buồn thảm, với sắc độ hầu khắp là lạnh lẽo. Màu sắc xanh xám, đen nâu pha trộn vào nhau, pha cùng với màu nâu sậm, màu chì của bầu trời mây tối. Cảnh vật bị đè nặng dưới sức ép của bạo lực và kinh hoàng, trầm lắng dưới những khối màu ảm đạm. Trên một đường phố, trên khuôn mặt mẹ già hay ngay cả thiếu nữ đang độ thanh xuân, trên những chân dung hay tĩnh vật cũng thế. Luôn tỏa ra trong tranh anh một nỗi buồn bã, trống trải, tan rã, những đau đớn và gãy đổ của một thời đại chia cách, phân hóa. Thế giới gần như tuyệt vọng và tan vỡ mọi bề, thực hết sức hiu quạnh, vắng bóng con người. Nếu con người hiện ra thì cũng đang tê cứng và biến dạng đi để trở thành một thứ đá im lìm, u uất, bất động mà bao nhiêu tiếng gào, bao nhiêu nỗi căm phẫn đều dồn vào bên trong. Chúng ta hãy thử kể đến vài tấm tranh trong không khí ấy: *Gia đình trong cổ tháp, Ánh sáng trong Viện Bảo Tàng, Tình đá, Đá mặt trăng và tượng Ai Cập, Tĩnh vật, Chân dung của người già, Thành phố xám, Giáo đường màu xám, Sau chiến tranh, Thiếu nữ trên tường rêu, Vết đạn trên thành phố Huế...*

Khó cắt nghĩa chính xác tại sao trên tranh Hồ Thành Đức lại nhuốm đầy vẻ bi thảm, hoang mang và ác mộng. Nhưng ít nhiều chúng ta cũng đã biết đến những ám ảnh khắc nghiệt vào thời tuổi thơ họa sĩ, cùng những dằn vặt của thời tuổi trẻ, và sau cùng là tuổi trưởng thành trên một đất nước mà chiến tranh đang đè nặng như một định mệnh tàn khốc. Hẳn rằng tất cả những yếu tố ấy đã hợp nhau lại để dựng thành một thế giới riêng tư bi thảm.



Tỏ Tình, sơn dầu, Nghiêu Đề

Ở Đỗ Quang Em thì khác hẳn. Nghệ thuật của anh là một công trình lao động thực sự, hết sức kiên trì và nghiền ngẫm cho đến lúc lột tả được thế giới, dựng lại tất cả sức sống động kỳ diệu của con người và vật thể trên giá vẽ.

Vào thời kỳ đầu tiên, khi mới nhập vào thế giới hội họa, tranh của anh có nhiều gần gũi với Nguyễn Trung và Hồ Hữu Thủ, nhưng chỉ vài năm sau, khoảng từ 1971-1975 và mãi về sau này, anh đã tìm được cho mình một đường lối riêng hoàn toàn, và với đường lối ấy, một mình một chiếu, cứ tiếp tục khổ công làm việc và mỗi tấm tranh ra đời, dường như đều mang một sức nặng đặc biệt của trí tuệ, tâm hồn và cảm xúc. Rất khôn ngoan khi chọn lựa cách diễn đạt này, bởi vì có lẽ nó đã nằm trong dòng nghệ thuật của những giá trị muôn thuở, bất chấp cả bức tường dày đặc vô lượng của thời gian. Về mặt kỹ thuật thì không cần phải nói đến nhiều, nó dựa hoàn toàn vào những quy luật của hội họa cổ điển, nhưng không phải vì thế mà chỉ là một bản sao chép khắc khổ hình ảnh thiên nhiên và sự vật một cách máy móc, khách quan.

Đề tài đã được thanh lọc tuyệt diệu qua tâm hồn, cảm quan, trí tưởng tượng và óc nhận xét của họa sĩ. Tranh của Đỗ Quang Em, với tất cả cái hiện thực ấm cúng, nồng nàn, sâu thẳm đang bày ra, dễ đưa chúng ta vượt ra xa giới hạn của tấm tranh để tiến đến một cái đẹp mênh mông, trường cửu và đầy cảm hứng. Đấy là trường hợp hai bức *Tĩnh vật* bày trong kỳ triển lãm với Hội Họa Sĩ Trẻ năm 1971, bức *Tăng* (Nhà sư) trong kỳ triển lãm với Hội Họa Sĩ Trẻ năm 1973, và bức *Cầu nguyện* bày chung với nhiều tác giả khác trong cuộc triển lãm Tam niên mỹ thuật tôn giáo kỳ ba năm 1975 ở Thư viện Quốc gia (nay là Thư viện Thành phố Hồ Chí Minh).

Đỗ Quang Em không dừng lại ở đấy. Chúng ta thấy, về sau này càng lúc anh càng có khuynh hướng tiến về gần hơn với nền hội họa tân hiện thực (Néo-Réalisme) hiện cũng đang là một hấp lực lớn trên nền nghệ thuật khắp thế giới. Cũng chỉ sử dụng phương pháp của hội họa cổ điển, phần nào là những học tập rút ra từ bậc đại sư Giotto vẫn được xem là ông tổ của nghệ thuật hiện thực, hay những Rembrandt, Raphael, Vinci, nhưng ở đây đã có nhiều cái khác ở cách chọn lựa đề tài và đặc biệt ở lối bố cục sự vật, cộng với một trí tưởng tượng hết sức kỳ lạ. Chúng ta có thể ít nhiều nghĩ đến trường phái Réalismo hiện đại của Ý. Không phải chỉ là cảm nhận và ghi chép thực tại của một thứ nghệ thuật tự nhiên chủ nghĩa, mà là qua quá trình tìm tòi, suy gẫm, lọc lại một thực tại với tất cả vẻ rực rỡ bên ngoài mà vẫn đạt tới chiều sâu thăm thẳm bên trong. Tất cả vẻ huyền hoặc của nghệ thuật hiện thực Đỗ Quang Em là chính ở đấy. Và theo một cách nói nào đó, nếu có thể được, chúng ta xếp anh vào trường phái Tân-hiện-thực-Đỗ-Quang-Em thì tốt nhất.

Giữa nhóm Họa Sĩ Trẻ, Nguyên Khai cũng là một tài năng nổi bật. Tốt nghiệp Trường Mỹ Thuật Gia Định năm 1963, chính trong năm này anh được tặng thưởng Huy chương đồng Triển lãm Mùa Xuân. Rời khỏi nhà

trường, anh đã say mê làm việc không ngưng nghỉ. Trung Tâm Văn Hóa Pháp (Institut Francais) ở Đồn Đất và cơ sở Pháp Văn Đồng Minh Hội (Alliance Francaise) ở 24 Gia Long là hai nơi quen thuộc, với những phòng tranh anh bày nhiều lần nơi đây. Anh cũng không ngừng tham dự những cuộc triển lãm quốc gia và quốc tế: Phòng tranh mùa Xuân ở Sài Gòn 1963, Triển lãm Quốc tế Tunis 1964, Triển lãm lưỡng niên định kỳ Paris lần thứ tư (1965), Triển lãm Quốc tế Tokyo 1966, New Delhi 1968 và Brazil 1967, 1969.

Tranh Nguyên Khai gây nên một ấn tượng rất thơ mộng và quyến rũ. Nhiều người Âu châu thích thú sưu tập tranh anh. Tôi đã từng thấy ở nhà ông Christian Cauro, một người rất tao nhã và sành sõi về nghệ thuật, giáo sư văn chương Pháp, Tùy viên Văn hóa Pháp ở Sài Gòn, treo tràn ngập tranh Nguyên Khai (Cũng xin nói thêm, cả tranh Đinh Cường nữa vì C. Cauro rất mê hai họa sĩ này).

Tranh của Nguyên Khai là một thế giới vô cùng óng ả, rực rỡ, chói lòa, sang trọng và kênh kiệu. Hội họa ở đây là thi ca của màu sắc, những bài thơ rực sáng và tươi thắm, những bài thơ tượng trưng chải chuốt và thanh lọc, những bài thơ đi qua con đường siêu thực bay bổng hay trầm sâu thăm thẳm. Marc Planchon, một nhà phê bình nghệ thuật ở Sài Gòn trước đây, khi phòng tranh Nguyên Khai mở cửa ở Phòng Thông Tin Đô Thành năm 1964, đã viết một nhận định ngắn về người họa sĩ trẻ này, đã gọi tác phẩm Nguyên Khai là hội họa? hay là thơ được vẽ thành màu sắc? (Oeuvres de Nguyen Khai. Peintures? ou poèmes peints? *Le Journal d'Extrême- Orient*, 1-10-1964) Và C. Cauro trong hai giới thiệu ngắn liên tục trong hai năm 1972, 1973 ở Trung Tâm Văn Hóa Pháp cũng đều nhấn mạnh đến tính cách ấy. Ông gọi đó là những bài thơ hiện ra trước mắt với những xúc động bất tận (poèmes à voir, en perpétuelle genèse de sens. 1972), và mỗi bức tranh của Nguyên Khai là một bài thơ bí ẩn (chaque toile un poème secret. 1973).

Quả vậy, thế giới ấy vô cùng kiều diễm và trang nhã trong từng mỗi đường nét, óng ả trong từng mỗi tiết nhịp, rực rỡ trong từng mỗi sắc màu. Như chạm như trổ. Là một thứ nostalgie nào đó, là lòng hoài nhớ xanh biếc của ngọc, của lá xanh, hay đỏ thẫm màu huyết dụ của tiếng hát một loài chim lạ, ngựa, trăng, mặt trời. Những hoa cỏ, nến hồng, bạch lạp trên những giá đèn của một thế kỉ xưa, những mái nhà chạm trổ điêu luyện, lạ lùng và cầu kỳ nhất, những tiếng hát hoang liêu của một thiên đàng đánh mất nơi đáy thâm cung của biển.

Thế giới ấy, giữa cuộc trầm luân của những cơn lốc thời hiện đại, có lẽ chính là những đường nét tinh lọc nhất rút ra từ một cõi đời nào khác, phía bên ngoài hiện tại. Và có lẽ, cũng tựa như Paul Klee, một bậc thầy mà anh đã từng tiếp thụ nhiều ảnh hưởng sâu sắc, một lần từng phát biểu: "Giữa cuộc đời điên đảo này đây, tôi chỉ còn sống trong vùng kỷ niệm. Lạ lùng thay cho phần số tôi: quân bình giữa cuộc đời này và một cõi đời khác, giữa ranh giới của những gì đã qua và những cái nhãn tiền." (En ce monde bouleversé

je ne vis plus que dans le souvenir. Extraordinaire destinée que la mienne en équilibre entre ce monde et un autre, à la frontière de ce qui était hier et de ce qui est aujourd'hui.)

Nghệ thuật của anh là một bắt nhịp ra ngoài cái hiện tiền. Anh phóng cái nhìn lên ngoại cảnh, ghi nhận và pha trộn hình ảnh, gây những chuyển động tự tại để hình ảnh đuổi bắt nhau, như trong một thế giới ảo hoặc. Một thứ nghệ thuật như vậy, dù là đang gia nhập vào dòng sông trôi chảy của lịch sử, cũng chỉ là một thứ ngôn ngữ rất đặc biệt để gửi cho một quần chúng đặc biệt nào đó mà thôi. Thế giới ấy, Nguyên Khai đã quyết dấn thân vào, hiến đời mình mà làm đẹp thêm, như một lần anh đã lên tiếng, đầy thiết tha, nồng nàn và say đắm, dù ấy chỉ là một thứ nồng nàn trên những bước chân len lén: *Cuộc đời ta sẽ hiến dâng cho tình yêu và nghệ thuật. Tất cả mọi cản trở đều là kẻ thù của ta. Nguyện đời ta như ánh sao băng trong đêm tối. Như hạt sen nẩy mầm trong vũng bùn kia. Hay ngọn sóng cao trên biển cả.* (In trong Vựng tập Triển lãm Hội Họa Sĩ Trẻ 1969).

Tranh của Nguyên Khai là thơ được dựng lại bằng sắc màu trên nền vải. Đó là một thế giới vô cùng thơ mộng và quý phái như phong cách đã định hình ngay từ những bước đầu. Một giá đèn cầu kỳ, một bình hoa muôn sắc trên mặt bàn cũng trải vải hoa, tất cả đều đã trầm xuống dưới một thứ ánh sáng kín đáo chiếu khắp trên toàn thể. Những thiếu nữ của anh luôn luôn thướt tha trong tấm áo choàng khoác trùm bên ngoài, đang uyển chuyển với một bản luân vũ hay một dạ khúc giữa lòng đêm tối huyền diệu, hay trên muôn lớp sóng xao động huyền biếc.

Lại nữa, thường thì giữa thế giới vô vàn thơ mộng, chiếc đàn lục huyền cầm của Nguyên Khai là một khối thể rất chặt chẽ, chắc đã là một ký hiệu rất đặc biệt của anh, góp không ít vào việc dựng một thế giới riêng cho mình.

Tất cả nghệ thuật của Nguyên Khai là như thế, là vẻ đẹp của một đời sống bình yên, giữa một xã hội thanh lịch, đừng tìm ở đó những xung đột, những khổ lụy, những niềm đau đớn nào khác phát sinh từ bản chất *bouc émissaire* của nghệ sĩ.

Một hội viên khác của Hội Họa Sĩ Trẻ Việt Nam cũng rất đáng quan tâm: họa sĩ Rừng (Nguyễn Tuấn Khanh). Có một thời kỳ từ chối nhập ngũ rồi bị bắt đi lính, vài năm sau anh đào ngũ, trốn lên sống và làm việc ở một thị trấn Tây Nguyên, rồi lại bị bắt đi lao công đào binh. Trong nhiều năm trời hết sức khó khăn như thế, anh vẫn giữ lấy ánh lửa và sức sống của tâm hồn, viết và vẽ rất nhiều, bày tranh được nhiều lần ở Huế, Đà Nẵng, Đà Lạt, Kontum, Sài Gòn. Năm 1971, bày chung tranh với Hội Họa Sĩ Trẻ Việt Nam, năm 1972 bày chung tranh với Hoàng Đăng Nhuận vừa từ Huế vào. Chính vào kỳ mở cửa phòng tranh La Dolce Vita này từ 9-9-1972 đến 16-9-1972, chúng tôi cũng đã có dịp giới thiệu về Rừng và Hoàng Đăng Nhuận trong một bài viết nhan đề "Những Nẻo Đường của Nghệ Thuật" được trích in lại dưới đây như một tư liệu sinh hoạt của hội họa Sài Gòn trước kia.

"Phòng tranh đã mở cửa, và như thế có lẽ không còn cần thêm lời chú giải nào khác ở đây. Đường nét và màu sắc tự nó đã là lời và tiếng của những nhịp điệu nơi một cuộc trao đổi.

"Nếu phải nói một đôi điều, chỉ bởi đơn giản tôi là người chứng trước những cuộc khai phá, đánh đổi bằng đời sống liều lĩnh của hai người bạn thiết, trên những bước chân lang bạt kỳ hồ, mỗi người mỗi cõi, mỗi người một con đường mà bất chấp hết thảy, và chỉ còn là nỗi đam mê trước giá vẽ, chỉ còn là những đau đớn trầm uất hay hoan lạc vui tươi với khúc điệu của sắc màu và đường nét.

"Với Rừng, lắm phen tôi đã chứng kiến trên đôi mắt ưu sầu, trên cánh tay cầm cọ run rẩy trước những mảnh màu sắc hỗn loạn nơi một phòng vẽ nào đó năm xưa giữa nội thành, một cái nhìn tinh tuyền trong suốt vượt qua kỹ thuật nhưng còn đầy uất ức vì phải đặt trước một thế giới chưa được vén màn, là một vũ trụ được thẩm thấu nhưng chưa vỡ. Anh quằn quại khi đối diện với tấm màn đen chưa được vén lên một cách linh diệu, vì những trục trặc hay bất trắc nào đó.

"Đằng sau thế giới thơ mộng của anh, luôn thoáng hiện một vẻ khổ lụy, những cuộc giao tranh và xung đột đầy đau đớn. Một thế giới mạnh mẽ khởi nên từ chiều sâu thẳm của tâm thức vừa ửng hồng, rạng lên những tia sáng lay động nhưng còn là một cõi hoang tối.

"Người ta ít gặp thấy ở đây một nụ cười tươi vui hay tiếng hát xanh, mà chỉ tuyền một thứ hung bạo linh thiêng sơ thủy, một sức mạnh hồn hậu của bản năng chế ngự.

"Tranh của Rừng đập vào mắt người xem một cách vô cùng dữ dội, đẩy ta trở lại đối mặt với những gốc rễ của nền tảng nguyên thủy. Những gốc rễ ăn sâu vào trái đất của nhục dục mà đâm chồi, nẩy nụ những cành lá xanh tươi siêu hình, một thế giới hung bạo đến cùng cực, bày ra những âm sắc đầy nhiệt đới tính. Là cái đẹp nơi vẻ sơ khai và dã thú của một thứ nghệ thuật Totémisme, của một thứ điêu khắc da đen, hay gần hơn một thứ điêu khắc da đỏ.

"Bản chất tâm hồn, định mệnh đời sống, và con đường anh chọn lựa hiện là một cuộc trùng phùng, gặp gỡ đầy tốt đẹp nơi một thành phố miền núi, nơi mà sinh hoạt chung quanh còn nhiều nét thật gần với thế giới sơ khai. Giả như, ấy là một hòa điệu vững chải của khối thể nơi khuôn mặt người đàn bà thượng du, hay nơi người đàn bà khỏa thân đỏ như đang cưu mang một sức sống kinh khiếp.

"Một vẻ nặng nề và trầm uất mà hồn nhiên, như tranh Gauguin hay nơi những trang sách Kâmasutra, hay nơi một đền thờ Ấn Độ Giáo.

"Thế giới Hoàng Đăng Nhuận thì khác hẳn. Hết thảy toàn là vẻ trầm tĩnh, e ấp, kín đáo và vô cùng lặng lẽ.

"Những ngày còn ở một thị trấn miền Trung, anh đã từ chối hết để chọn một nơi đất hoang cô quạnh trên bờ biển vắng, dựng giá vẽ biệt lập, mỗi ngày

sống bằng tiếng động của cát, đá, rêu phong, lá xanh, ánh trăng, tiếng đập cánh của chim, màu sắc óng ả đầy vui tươi của cá vừa kéo lên từ những mẻ lưới, đang ánh lên rực rỡ dưới mặt trời.

"Tất cả những chất liệu của anh là ở đó, và tất cả phương cách tạo hình cũng đã được tìm kiếm, khai phá từ đó. Thanh lọc thế giới không bằng kích thước và cách nhìn cổ điển nữa, tất cả đều được thu nhận qua cánh cửa trực giác và tình cảm, quay mình lại với bên ngoài để chạm cùng vào những sâu thẳm của tâm hồn.

"Tất cả đều trở nên chìm ẩn và mơ hồ. Như những đường nét ẩn hiện hình thể thú vật và người trên các hang động tiền sử tìm thấy ở Lascaux (Dordogne).

"Trùm đầy lên một màu thạch thảo xanh xám buồn thảm, những đường nét cảnh vật thật u sầu. Hòa lẫn với men rêu xanh, ánh lên màu đỏ túy hồng hay pha màu hổ phách. Trên những thành đá, bờ tường cũ, giữa lòng thung lũng của gió, những mảnh màu tựa ngọc thạch đã toan-hóa được tìm lại dưới cổ mộ. Đậm đà nhất là màu đất nung và thanh lục, là nền tảng đầu tiên và được chồng lên mãi bao nhiêu màu sắc khác. Tất cả như đều chìm lắng xuống rất trầm mặc và tịch lặng.

"Nghệ thuật của anh là một tiếng gọi cô liêu của sự trở về, trên con đường trở về của đá vàng, hoa, chim, lá cây xanh, mặt trời, giữa những căn nhà tịch mịch.

"Nhưng suy cho cùng, với phòng tranh này, cũng chừng ấy ý hướng tính của nghệ sĩ, không có gì là quá tương phản. Rừng và Hoàng Đăng Nhuận là những người đang thám hiểm trên một hành trình dài, vào những cõi bờ mới lạ, những nẻo đường mà mỗi người một cách, được khải thị và tiến bước." (33)

Với Hoàng Đăng Nhuận, trong phòng triển lãm này, chúng ta thấy lãng đãng khắp nơi, trên từng mỗi tấm tranh một không khí khá lạ, với kỹ thuật của những tuýp sơn đáng lẽ ra phải hòa với nước để vẽ theo phương pháp thủy thái họa, thì anh lại cô đọng chất liệu và tạo nên một cảm giác như tranh sơn dầu. Thực sự thì kỹ thuật này trước đây Lê Văn Tài ở Huế đã nghiên cứu và tìm ra, nhưng về sau này Hoàng Đăng Nhuận góp thêm nhiều công sức để đào sâu hơn nữa. Có lẽ nên nhắc đến tất cả các tấm tranh bày trong lần triển lãm này như một kỉ niệm đáng ghi nhớ: *Trang Tử bên dòng sông, Khúc nhạc trên đá vàng, Bầy thú, Người du ca bên bờ thành cổ, Vũ khúc chim, Thiếu nữ, Trăng và chim, Công trên đá ong, Mặt trời và dòng sông, Ngựa I, Ngựa II, Mặt trăng, Mặt trời và người đàn bà đãng trí, Công đỏ, Gà, Nến và hoa, Đêm nâu và tiếng hát xanh, Khỏa thân đá xanh, Những khuôn mặt trên dòng sông, Ghềnh đá hoang, Rừng xám, Thung lũng hoa và ngựa, Chim và tượng đá.*

Và ở Rừng thì khác hẳn, tranh của anh rất khốc liệt, dữ dội, một thứ siêu thực của những cơn ác mộng. Ngoài cảm thức bình thường khi đi tìm cái đẹp tinh túy mà bất kỳ nghệ sĩ nào cũng có tham vọng vượt thời gian, phải nói

Rừng là một trong những họa sĩ dấn thân đầu tiên khi chọn lựa những phát biểu quyết liệt, dứt khoát đối với cuộc chiến tranh đang diễn ra trên đất nước, phát biểu về những tan vỡ của một xã hội đang phân hóa trầm trọng do sự hiện diện của quân đội nước ngoài ngày càng có mặt nhiều hơn. Chúng ta nhớ đến hai tấm tranh mang tính tố cáo khá cao trong kỳ triển lãm riêng của anh ở Phòng Thông Tin Đô Thành năm 1966 do Tổng Hội Sinh Viên Sài Gòn tổ chức: bức *Vòng hoa chiến thắng* và *Bào thai đen*. Bức *Vòng hoa chiến thắng* vẽ ba người lính, một người đội nón sắt, một đội mũ nồi đỏ, một đội mũ nồi đen, chiếm lấy toàn bộ bình diện tấm tranh. Ba người lính mang ba vòng hoa chiến thắng mà mỗi vòng hoa được kết bằng những bông hoa kỳ dị, mỗi bông hoa là một đầu lâu con người. Và trên tấm nền tranh nhợt nhạt thiếu sinh khí, gợn lên hai xác chết trần truồng rất bi thảm của hai em bé Việt Nam. Tấm tranh này là một phát biểu rất nhân bản, nhưng về mặt hội họa thì bị rớt vào tình trạng của một thứ văn chương trong hội họa, có lẽ chưa nắm bắt được ngôn ngữ hội họa cho lắm. Bức *Bào thai đen* vẽ một bào thai rất lớn choán toàn bộ bức tranh, của một bà mẹ không có đầu, thai nhi là tượng hình của một đứa trẻ sắp sinh đen kịt, tối tăm, mù mịt. Thai nhi ấy là kết quả của một người cha da đen trong đội quân nước ngoài, mà cũng có thể là tượng hình trẻ thơ Việt Nam từ trong trứng nước đã mang đầy mầm mống tối tăm, để chào đời trên một xứ sở đầy tàn ác và tội lỗi của một cuộc chiến tranh bất tận. Bà mẹ không đầu là biểu tượng của những tan rã thời đại, của hiện thực xã hội mà cũng là của siêu hình sự sống.

Trong kỳ triển lãm năm 1972 với Hoàng Đăng Nhuận, ngôn ngữ của Rừng có thay đổi nhiều nhưng vẫn còn mang nặng hơi hướm của những năm về trước. *Khuôn mặt đàn bà già* là chân dung bà mẹ Việt Nam mà tan nát và chịu đựng chỉ còn là những nét nhăn hằn sâu, có thể đấy chính là thứ hình bóng của khổ đau đã hóa thạch. Tác phẩm đánh dấu một sự kiên định nhưng cũng là thống khổ của bà mẹ thế kỉ, cần phải lưu giữ khi đi tìm chân dung của thời đại. Hay nơi bức *Tĩnh vật chân* vẽ toàn là những bắp chân bị treo lên bằng móc sắt, có lẽ là những bắp chân được chọn lựa với những cơ bắp ngon lành, được treo nhan nhãn để bày bán trong một cửa hàng đặc biệt của thời đại, chúng ta có thể liên tưởng đến ít nhiều về một bức tranh của Chirico trước đây, với những súc vật đã được xẻ thịt và cũng móc lên bằng những móc sắt tương tự... Để hiểu về Rừng, chúng ta cũng nên biết thêm điều này: dưới bút hiệu Kinh Dương Vương, anh viết khá nhiều thơ, truyện, bút ký mang đầy tính tố cáo như những tấm tranh vừa đề cập, chính vì thế mà Lữ Phương xếp anh vào loại văn học của những tác giả trẻ dám nhìn thẳng vào những đổ nát chung quanh và không chấp nhận cái xã hội gây ra đổ nát đó. Điển hình là trong bút ký *Tân dã thú*, anh xây dựng biểu tượng một lão già phù thủy khổng lồ, núp dưới những danh từ *"Sáng chói lòng nhân đạo và bác ái"*, để nuôi một thiếu nữ xinh đẹp bằng những thức ăn xa lạ và buộc cô gái phải lấy hắn. Cô gái không bằng lòng, nhưng vẫn phải tự nuôi mình bằng những thứ

thức ăn ấy để rồi bị hành hạ: Cô tự hành hạ và "a tòng" với sự hành hạ của hắn trước cái nhìn đau xót và bất lực của người mẹ (*Văn* số 164, 15-10-1971). Bút ký này mang lại cho chúng ta một không khí rất siêu thực của hội họa, ngược lại trong tranh anh thì lại tràn đầy tính biểu tượng của thứ văn chương siêu thực mới, có ít nhiều cái quái dị của Dali, cộng với không khí thơ mộng bay bổng của Chagall được nhìn qua viễn quan của một nghệ sĩ Việt Nam.

Đối với Hội Họa Sĩ Trẻ Việt Nam, để gây được ảnh hưởng trong đời sống nghệ thuật chung của đất nước, họ thường tranh thủ lên tiếng, phát biểu ý kiến, đóng góp tiếng nói trong bất kỳ lúc nào và nơi nào có thể được. Mục đích này rõ ràng là bất vụ lợi, cốt yếu chỉ nhằm góp phần vào cái đẹp chung, gây nên một bầu khí sinh động thuận lợi cho sự phát triển nghệ thuật. Ví dụ tiếng nói của họ đã được tôn trọng thực sự trong các kỳ chấm tranh toàn quốc tổ chức hàng năm, hay trong việc chọn tranh gửi dự các kỳ triển lãm quốc tế. Và đặc biệt nhất là việc mở rộng hoạt động của Hội, nhận những hội viên mới, hoặc bảo trợ cho các họa sĩ trẻ đã thoáng lộ nhiều tài năng có môi trường phát triển, bày các phòng tranh riêng hoặc tham dự chung với các kỳ triển lãm của Hội. Điển hình là trường hợp La Hon với lần bày tranh tại chính Hội Họa Sĩ Trẻ Việt Nam từ 3-2 đến 13-2-1966 (34).

La Hon xuất thân từ Trường Trang Trí Gia Định, trước đây chưa có cơ hội rèn luyện qua ở Trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Gia Định, nhưng bút pháp của anh khá vững vàng, do sự bộc phát của năng khiếu tự nhiên cùng lòng yêu thích hội họa đặc biệt của mình. Thế giới của anh chất phác nhưng sức biểu cảm khá mạnh, đường nét và những màu ấm nóng đầy xao xuyến của anh thường là cửa ngõ mở ra trên chính cuộc đời thường, nhưng không phải chỉ là những ghi chép có tính cách phóng sự như nhiều họa sĩ trước đây thường vẽ, mà ngược lại, chứa đựng chiều sâu tâm lý qua chất liệu mạnh mẽ, cuồng nhiệt của sơn dầu. Nhiều năm về sau, hội họa trở thành một nghề sinh nhai cố hữu của anh và gia đình, chúng ta thấy anh vẽ rất đẹp, chải chuốt, đáp ứng được cho mọi người bình thường, cũng hơi đáng tiếc về sự thỏa hiệp này, nhưng nhờ thế chúng ta hiểu được và cảm được một cách sâu xa hơn giai đoạn nghệ thuật biểu hiện của anh trước đấy. Có thể vẽ thành công một phong cảnh đẹp, một phụ nữ yêu kiều ngồi bên cửa sổ, một tĩnh vật hài hòa, như bức *Tĩnh vật* vẽ một bình hoa để trên chiếc tủ nhỏ kê đầu giường ngủ, phía sau là cái màn đang buông xuống, anh được tặng giải nhì trong kỳ Triển lãm họa phẩm kỉ niệm 20 năm thành lập tổ chức UNESCO tháng 6-1966 ở Phòng Thông Tin Đô Thành. Tuy thế anh lại ít khi chọn những đề tài ấy, và có lẽ phải nói như Edward Munch, một họa sĩ biểu hiện lừng lẫy: "Người ta không thể vẽ mãi những người đàn bà ngồi thêu thùa, những người đàn ông ngồi đọc sách. Tôi muốn vẽ những con người đang sống, đang hít thở khí trời, đang cảm xúc, yêu đương và đau khổ."

Ít chịu ảnh hưởng của các bậc thầy hội họa lớn nhưng ở một số chân dung và hình ảnh người nhạc sĩ vĩ cầm của anh thì lại đậm nét quý phái của

Modigliani, cũng phải kể thêm ký hiệu về đôi mắt của nhà danh họa này. Và ở đâu đó thấp thoáng thế giới của một họa sĩ rất lạ nhưng chẳng mấy danh tiếng mà tình cờ anh gặp được trên một trang báo ảnh nào đó, chúng ta bắt gặp cái nhìn ấy nơi bức *Chợ chim Chợ Cũ*, cảnh sinh động ở một góc chợ súc vật quen thuộc của đất Sài Gòn đã chuyển hóa thành một không khí siêu thực hấp dẫn lạ lùng biết bao.

Còn hầu hết đều là những tấm tranh biểu hiện hoàn toàn của anh. Trên khuôn mặt u ám, sầu thảm, bi đát đã lột tả được ở một người hành khất già (*Hành khất*), một *Bà lão mù*, trên vẻ bất hạnh của một người chơi đàn cò để kiếm ăn bên lề đường, trên vẻ mặt và dáng ngồi của một người thợ mài dao, hay trên bức *Chân dung của chiến tranh*, với cảnh tượng một gia đình đang hoảng loạn bồng bế nhau, đã đạt được khá cao ngôn ngữ biểu hiện. Chúng ta có thể kể thêm một số tranh khác mang khuynh hướng này: *Lánh nạn, Tìm sống, Người bán rong, Chân dung dì phước, Phố lạnh, Bà và cháu, Nạn nhân của chiến tranh, Mộ đạo, Lạc loài, Sứ giả của Chúa.*

Sắp viết đến những trang cuối về lớp nghệ sĩ mới đã tạo nên nền nghệ thuật hiện đại Sài Gòn, chúng tôi cũng muốn nhắc đến đôi dòng về người họa sĩ chuyên sử dụng cây bút sắt sở trường để tạo nên tiếng nói riêng: Hồ Đắc Ngọc.

Hồ Đắc Ngọc cũng có vẽ tranh sơn dầu và đang tập luyện thủy mặc, nhưng cả sơn dầu lẫn thủy mặc đều chưa đạt, thiếu kỹ thuật, tuy nhiên loại bút sắt của anh thì khá đẹp, rất huyền ảo, và thơ mộng, thường in trên bìa tạp chí *Văn*. Cũng có phảng phất chút chi không khí của vài người đi trước, ví như Nguyễn Trung và Hồ Hữu Thủ, nhưng dù sao anh cũng đã tạo được thế giới riêng của mình. Tạp chí *Văn* do Trần Phong Giao trông coi, rồi Nguyễn Xuân Hoàng kế tục đã tạo được nhiều ảnh hưởng trong sinh hoạt văn nghệ miền Nam trước đây, và do vậy, nhiều nét bút tài tình của Hồ Đắc Ngọc cũng đã lưu lại đôi nét đầy gợi cảm trong lòng người yêu văn nghệ cho mãi đến ngày nay.

Khuôn mặt cuối cùng của nhóm Hội Họa Sĩ Trẻ Việt Nam được ghi nhận ở đây là Nguyễn Trung, có lẽ là một trong những họa sĩ có nhiều cá tính, tài năng và trí tuệ bậc nhất của giai đoạn vừa qua.

Lúc còn là sinh viên Trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Gia Định đã đạt được những giải thưởng hội họa quan trọng: Huy chương bạc triển lãm hội họa mùa Xuân 1961, huy chương vàng triển lãm hội họa mùa Xuân 1963. Say mê theo đuổi nghề nghiệp, dám bức phá những ràng buộc, quy cách nhà trường để đi đến những chân trời mới của hội họa nên đã gây nhiều va chạm với các thầy dạy vẽ của trường, điều này bình thường thì đáng tiếc, nhưng đối với một số trường hợp ngoại lệ nào đó thì hoàn toàn ngược lại. Chúng ta nhớ đến phản ứng của một số nghệ sĩ trẻ thời trước như Nguyễn Gia Trí, Nguyễn Đỗ Cung, Tô Ngọc Vân, Hoàng Lập Ngôn... với Ban giám đốc Trường Mỹ Thuật Đông Dương, đấy là phản ứng bắt buộc của tài năng khi nhận ra con



Cô Dâu, sơn dầu, Nguyễn Phước

đường đi tới, cần phải đập tan những rào cản để tiến bộ.

Vào thời kỳ đầu tiên, Nguyễn Trung cũng đã ít nhiều thử thách với hội họa trừu tượng, thứ trừu tượng lãng mạn (Abstraction lyrique) với những đường nét tinh lọc đến cùng cực những chim, nai, đồi, cây, hoa, thiếu nữ... ẩn hiện gợn lên trên nền tranh với hòa sắc lạnh, nhưng chỉ vài năm sau thì bỏ hẳn để xây dựng cho mình một thế giới hết sức cá biệt, dầu vẫn bị ràng buộc trong những phạm trù của một thứ nghệ thuật hình dung. Khoảng năm 1965-1966, ngôn ngữ riêng của Nguyễn Trung đã được định hình, dần dà cũng có ít nhiều biến chuyển nhỏ, nhưng cơ bản thì không có gì thay đổi. Với những đường nét, bố cục vững chải, chặt chẽ, với một kỹ thuật chững chạc để nhào trộn màu sắc, đơn giản mà vẫn táo bạo, rất cổ điển mà đầy tinh thần sáng tạo và tìm kiếm mới mẻ, nghĩa là với một màu sắc đặc biệt, một bút pháp cá biệt, anh luôn luôn chế ngự được thế giới của mình dựng ra.

Rõ ràng là có nghiên cứu và chịu ảnh hưởng sâu đậm một số nguồn gốc nghệ thuật nào đó. Ví dụ như cách ghi nhận thiên nhiên bên ngoài của Henri Rousseau, hoặc không khí, bút pháp, lối sử dụng màu sắc của một số tiểu họa phẩm và bích họa Ấn Độ và vùng Trung Cận Đông hay một màu ngọc xanh biếc trên những đồ gốm độc sắc đời Tống, nhưng đã nhào luyện, biến chế tất cả những yếu tố ngoại lai trở thành thân thuộc, làm mất đi mọi vết tích cũ để chỉ còn lại là mình: mọi thứ góp nhau lại để chỉ trở thành là một, là ngôn ngữ hội họa Nguyễn Trung. Trả lời trong một cuộc nói chuyện với Đinh Cường, Nguyễn Trung đã chỉ ra cho chúng ta thấy rõ thêm cội nguồn thế giới màu sắc của anh: "Tôi sinh ra ở trong một vùng phì nhiêu nhất Việt Nam, tỉnh Sóc Trăng, ở đó chỉ thấy toàn ruộng với màu xanh của lúa non và màu vàng của lúa chín. Phong cảnh bằng phẳng đến độ buồn hiu, nhất là mùa mưa thì ruộng là biển nước còn trời là một màu xám chì, chỉ riêng mùa gặt thì cả trời rực vàng và rất thơm, lúc ấy thì còn thấy được chút đỉnh màu sắc của trời cho. Có lẽ vì vậy tôi vẽ phong cảnh rất dở, và tôi rất ít xài màu sắc, có lẽ vì sự ít màu sắc của xứ tôi mà tôi đã chịu ảnh hưởng tính cách đạm bạc của tranh thủy mạc của Trung Quốc, sự khắc khổ của hội họa Đức." (35)

Năm 1969, trong phòng triển lãm của Hội Họa Sĩ Trẻ Việt Nam, Nguyễn Trung phát biểu một ý tưởng đơn giản, nhưng có lẽ với ý tưởng này, chúng ta có thể cảm được tranh của anh một cách dễ dàng hơn, rất bình dị mà khá thâm trầm, sâu sắc: "Dường như chỉ nghệ thuật mới có thể mang tình yêu và sự bình an trở về với tâm hồn ta. Dường như chỉ có nó mới có thể mang đến ta sự cứu rỗi ấy trong khi càng ngày chúng ta càng dấn thân vào đời sống văn minh thiếu nhân cách, địa ngục của giận dữ, thù hằn và bạo động, đến đổi chúng ta quên dần những lời xin lỗi và thứ tha, những cử chỉ yêu thương và thông cảm." (In trong Vựng tập Triển lãm).

Trong phòng triển lãm năm 1970 bày chung với Hồ Hữu Thủ và Nguyên Khai, tranh Nguyễn Trung là cả một thế giới vô cùng thơ mộng, từ *Thiếu nữ đứng trên đá, Sen hồng* đến *Khỏa thân, Đêm xanh, Hoa vàng*... Tuy nhiên, ấy

là một thứ mơ mộng pha nhiều chất đắng và khô. Vẻ khô, buồn thảm đó tỏa chiếu ra trên đôi mắt thiếu nữ đứng trên đá, quàng khăn trùm lụa, hai bàn tay gầy chụm vào nhau. Đằng sau thiếu nữ là nền cát, nền trời xám sậm, nhìn kỹ thì ngả sang xanh. Có một sự hòa hợp giữa ánh sáng tỏa ra từ nền trời u tối ấy và ánh sáng từ từng mảnh đá nhỏ đều đặn dưới chân thiếu nữ. Không những vẻ khô ấy toát ra trên khuôn mặt bà mẹ già sau những cánh hoa tàn úa, mà toát ra ngay trên thân thể tươi mát khỏa thân của thiếu nữ, trên từng phần phản diện giữa tối sáng trên tấm thân ấy.

Nguyễn Trung sử dụng nguyên tắc về bóng tối và ánh sáng, một nguyên tắc cổ điển chủ yếu từ thời nghệ thuật Phục Hưng mà những Leonardo da Vinca, Rembrandt, Raphael, Van Vermeer đã rất chú tâm dụng đến. Ánh sáng tỏa chiếu trên sự vật, bị che lấp gây nên bóng tối, ngay trên từng mảnh đá nhỏ, từng cồn cát thấp, từng cánh hoa, từng ngọn cỏ, trên những đường nhăn của chiếc áo thiếu nữ. Tuy nhiên, bất kỳ thứ kỹ thuật nào thì cũng có ưu thế và nhược điểm riêng. Ở trường hợp Nguyễn Trung cũng thế, từng chi tiết trên bức tranh được vờn tỉa, đánh bóng rất kỹ, thí dụ như bức *Thiếu nữ đứng trên đá* vừa được đề cập, mỗi chi tiết nhỏ trong tranh đều là một quyến rũ kỳ lạ, mỗi mảnh đá đều toát ra tiếng nói, mỗi gợn cát, mỗi nét nhăn trên tà áo, trên chiếc khăn đều thế. Có nhà phê bình cho rằng tranh Nguyễn Trung chỉ còn là một thứ rung động kỹ thuật chính vì thế. Vậy thì, có lẽ nghệ sĩ phải hy sinh chi tiết để đạt đến toàn thể, và ngược lại, nhưng tuy thế mỗi cơ cấu phải có riêng những đòi hỏi, kiến trúc và hòa hợp của riêng nó cũng vẫn là điều tất nhiên mà thôi.

Hẳn rằng cũng nhận ra khía cạnh ấy, nên về sau này hình như anh đã đi đến một tổng hòa cao hơn, vẫn giữ lấy nguyên lý và kỹ thuật tạo hình cũ nhưng đã biết loại bỏ nhiều chi tiết. Chúng ta thử xem một bức tranh điển hình của thời điểm 1975, bức *Sen hồng* vẽ một thiếu nữ mình trần, mặc chiếc váy màu xanh biếc của đại dương, một cánh tay vươn ra nắm lấy đóa sen hồng hàm tiếu, phía sau là hồ sen theo lối tượng trưng, phía sau nữa là bầu trời chập chùng sâu thẳm. Thiếu nữ dường như trong veo lên bằng đường viền ánh sáng và sự đánh lừa của màu sắc. Gần chân thiếu nữ, giữa mảng màu hồng mờ sáng, họa sĩ đặt thêm vào một bình gốm nhỏ men nâu như điểm xuyết cho bố cục tấm tranh, kéo tất cả cái thanh thoát bên trên trì trệ xuống một chút, rất quân bình và tuyệt đẹp.

Đã bắt đầu có nhiều từ bỏ khoa học hội họa Tây phương, từ bỏ khá nhiều sự hợp lý của quy tắc mỹ thuật Phục Hưng, chúng ta thấy Nguyễn Trung đã tiến về rất gần với cảm quan thẩm mỹ phương Đông, vẽ điều cảm thấy hơn là nhìn thấy, nếu là ánh sáng thì đúng là ánh sáng âm dương của Đạo học, tức là ánh sáng thụ động và ánh sáng hoạt động của thiên nhiên và tâm hồn, tất cả hiện lên trong sự tương phản của nhau, nên đã hòa hợp lại trong một thể chung nhất. Cái đẹp như thế sẽ được tri kiến trong một cái nhìn tổng thể, hài hòa, Nguyễn Trung tỏ ra khá tinh tế khi vận dụng nguyên lý này, tuy vẫn còn

đặt trên nền tảng khoa học hội họa phương Tây để xây dựng một bút pháp riêng cho mình. Có một điểm nên quan tâm khi xem tranh Nguyễn Trung là càng về sau này, anh càng có khuynh hướng tiến về sự giản dị trong đường nét, màu thì chỉ còn gần như một thứ độc sắc (monochrome) hoặc xanh xám, xanh biếc, xanh đông thanh, chỉ có chuyển sắc rất nhẹ bằng cách pha trắng, nâu hay đen vào. Vẻ huyền bí của những nghệ sĩ gốm đời Tống đã phảng phất đâu đây. Và cũng chính ở chỗ này, Nguyễn Trung càng được xem là thành công lớn khi định hình một tính cách nghệ thuật riêng tư khá đặc sắc.

Trước đây trong một bài viết trên một tuần báo văn học, bàn về thế đứng cùng cách phát biểu của người làm nghệ thuật lúc bấy giờ, Nguyễn Trung bày tỏ ý muốn thực hiện công việc tựa như họa sĩ Mễ Tây Cơ Rivera, trở về lại với thế giới mộc bản cổ truyền của dân tộc, để sáng tạo nên một vũ trụ nghệ thuật mới đầy sinh động, cái sinh động bắt nguồn từ một cuống rốn sâu xa và vững chắc. Tưởng cũng nên nhắc đến một công trình dở dang trước đây của Nguyễn Trung, anh dự tính thực hiện một bộ tranh mộc bản gây cảm hứng từ bài *Văn tế thập loại chúng sinh* của nhà đại thi hào bậc nhất nước ta, Nguyễn Du, vài bản phác thảo mới vẽ bằng bút sắc, chưa khắc gỗ, công bố rải rác đây đó đã gây cho người xem cảm giác thâm trầm, sâu thẳm. Chọn đề tài này thì chính cũng là một cách bày tỏ thái độ đối với cuộc chiến tranh kinh dị, tàn độc, càng lúc càng khốc liệt trên số phận của đất nước lúc bấy giờ. Trở lại với ý kiến của Nguyễn Trung vừa đề cập ở trên, chúng ta thấy anh thực hiện được ít nhiều mốc đường trong viễn tượng đã vạch, cho nên ở tranh anh, dù là với bất cứ đề tài gì, nơi khuôn mặt và cánh tay trần của thiếu nữ, hay ngay cả một đề tài tĩnh vật, thì cũng là một thứ tĩnh vật rất Việt Nam, rất tài hoa và đã tỏ lộ ra một bản sắc độc đáo. Điều này cần phải được đào sâu và triển khai thêm nữa, bởi vì bất cứ nền nghệ thuật nào muốn đứng vững và tồn tại đều phải biểu lộ cho được tinh thần của cộng đồng bằng một bút pháp, khí sắc riêng biệt. Được như thế thì giữa bản hợp ca muôn điệu của cộng đồng nghệ thuật nhân loại, chúng ta mới đủ nội lực để phổ thêm vào một cung đàn hòa hợp, nhất định phải đầy sáng tạo tính và dân tộc tính, hoành tráng và tươi tắn trong sự hợp nhất mà vẫn mang hương sắc độc đáo. Trước năm 1975, Nguyễn Trung phần nào đã thực hiện được một số tác phẩm trong phương hướng ấy, và về sau này đã đưa nhiều tác phẩm đến chỗ tinh hoa nhất, anh đã phát triển năng lực mình một cách đúng mức.

Chúng ta phải công nhận rằng chủ trương của Nguyễn Trung cũng như nhóm Hội Họa Sĩ Trẻ Việt Nam (với Tuyên Ngôn đã dẫn ở trên) là hết sức đúng đắn, cấp thiết, hợp tình khi kêu gọi các nghệ sĩ tạo hình trẻ Việt Nam tập hợp nhau lại để suy nghĩ, đúc kết, xây dựng cho được một đường lối của nghệ thuật Việt Nam, một trường phái tạo hình Việt Nam hiện đại. Bởi vì nền nghệ thuật của chúng ta chỉ có thể tồn tại và được nhìn nhận khi nó là một biểu lộ độc đáo của dân tộc chúng ta, mà những độc đáo nội tại chỉ có thể trở thành hiện thực nghệ thuật khi nó bắt nguồn và phù hợp với quan

niệm cố hữu của giống nòi, chứa chan linh hồn dân tộc, nồng ấm trong chiều sâu của một nền văn minh tâm cảm mà chúng ta vẫn thường tự hào đã thừa hưởng trên 40 thế kỉ. Với đặc tính thuần túy Việt Nam làm nòng cốt, cùng tinh thần tự do thẩm mỹ, hòa hợp trong những yếu tố thời đại nhất, chúng ta sẽ xây dựng một nền nghệ thuật Việt Nam hiện đại mạnh khỏe, vững chắc, vạm vỡ. Đặt vào tình hình trước năm 1975 của Sài Gòn đang tan rã, lời phát biểu công khai ấy đã chứng thực sự trưởng thành khá cao của một ý thức rất đáng khen ngợi, tán thưởng.

Trước khi chấm dứt những trang viết về các nghệ sĩ tạo hình của một nền nghệ thuật mới, sẽ là thiếu sót nếu không nhắc đến hai nhà điêu khắc Trương Đình Quế và Lê Thành Nhơn.

Trương Đình Quế tốt nghiệp Quốc Gia Cao Đẳng Mỹ Thuật Gia Định năm 1961, trước đó đã trải qua hai năm rèn luyện ở Ban điêu khắc Trường Mỹ Thuật Huế, chuyên về điêu khắc nhưng cũng luôn trau dồi về thuốc nước, vẽ than, sơn dầu và tranh lụa, tính đến năm 1975 anh đã đạt được nhiều thành tựu đa diện giữa nền nghệ thuật tạo hình hiện đại trẻ trung của miền Nam. Nhưng đặc biệt nhất vẫn là điêu khắc, anh gắn bó, thân thiết, đam mê đến gần như hiến mình trong thế giới của những chất liệu đất, đá, đồng và nhiều thứ kim loại khác.

Nghệ thuật điêu khắc của anh, lạ lùng thay, lại bắt nguồn từ lò rèn, xưởng nguội, giữa không khí lao động gân guốc của những thanh sắt cháy đỏ, nóng rực được rèn đập dưới chiếc búa lớn đang quai lên, của lò than rực hồng và những mỏ hàn xì. Anh sinh trưởng trong một gia đình thợ rèn, con đẻ của một làng rèn và cơ khí truyền thống tiếng tăm của Huế. Nghệ thuật tạo hình của anh đã hình thành và phát triển rất chặt chẽ giữa không khí hiện thực sống động ấy. Khi quan sát những chiếc cuốc chim đang dần dà được rèn đập, hay khi đập chiếc búa lên bộ khung xe hơi mà tự nó cũng đã chứa đựng nhiều tính sáng tạo về hình thể, những suy nghĩ về thế giới nghệ thuật của anh đã bừng dậy mãnh liệt và vững vàng biết bao. Ở đây chúng ta thấy phần nào công việc và cảm hứng của anh rất gần gũi với nhà điêu khắc kiệt xuất hiện đại Calder.

Anh nghiên cứu lề lối tạo hình cổ điển, từ điêu khắc Hy Lạp cổ đại đến Rodin, Michelangelo, và đặc biệt học tập những nhà tạo hình mới Gaston Lachaise, Henry Moore, Calder, Pevsner.

Nhà điêu khắc Trương Đình Quế luôn để lộ những khắc khoải xây dựng lại một trật tự đường nét mới, một thế giới Tân Dã Thú (Néo- Fauviste) năng động, mạnh mẽ, hừng hực sức sống, đầy say đắm giữa những ám ảnh hoang sơ riêng biệt.

Những tác phẩm *Gió chiều, Bò rừng, Cá, Chồn và mây đêm* đều có thể nói là những khía cạnh của cách phát biểu ấy, cô đọng thành khối thể chặt chẽ những mảng biểu ý mạnh mẽ, đầy ấn tượng thơ mộng hoang dã.

Có thể kể thêm các tác phẩm trong hai cuộc triển lãm tại Huế và Đà Nẵng

năm 1965: *Người đàn bà ngồi bó gối* (tượng đồng đen), *Ngưỡng vọng* (tượng đúc bằng nhôm), *Cao vọng* (tượng đúc đồng dài 2,50m), *Thanh bình* (tượng gỗ) và cả những bức tranh siêu thực và trừu tượng với màu sắc và đường nét cùng cực đơn giản, đạm bạc *Adam và Eve, Báo động, Người mẹ tuổi trẻ, Kẻ xa lạ, Gặp gỡ, Cửa sổ và những vòng dây, Trăng, Ao và núi, Tình huynh đệ, Mắt buồn của Chúa Ki-tô, Cầu nguyện ban ngày*, tất cả các tác phẩm này cách đây 1/4 thế kỉ đã gây nên nhiều cảm xúc mới mẻ hấp dẫn và từ ấy nghệ thuật của anh luôn luôn khắc khổ, tỉnh táo nhưng reo vang trong những khúc điệu riêng tư độc đáo ấy.

Về điêu khắc gia Lê Thành Nhơn, trong khoảng thời gian 1970-1975, anh được công chúng chú ý đến một cách đặc biệt vì dự án xây dựng mười tượng đài danh nhân tầm cỡ của Việt Nam. Tập trung suy nghĩ, thu thập tài liệu và thực hiện liên tục nhiều phác thảo trong tình trạng nghiên cứu. Lê Thành Nhơn hăm hở, nhiệt tình dồn hết tất cả sức lực của mình, quyết dựng những tượng đài to lớn của các danh nhân đất nước, mỗi tượng đài sẽ là một tác phẩm cô đọng những nét đặc trưng nhất. Trước tiên anh bắt tay thực hiện chân dung Nguyễn Trung Trực, pho tượng lớn được đắp bằng đất sét thử nghiệm nơi xưởng làm việc của anh giữa một khu vườn ở đường Nguyễn Du, dự trù sẽ đúc đồng để dựng ở Rạch Giá, trên chính vùng đất nhà anh hùng dân chài đã đổ dòng máu nóng dâng trào vào những ngày đầu tiên Nam Bộ kháng Pháp.

Năm 1973 đang giảng dạy tại Trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Gia Định, được mời thỉnh giảng ở Trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Huế, trong những ngày đi về làm việc ở Huế, ý định của anh về những công trình này càng được thôi thúc thêm giữa bầu không khí sôi sục của một thành phố hừng hực lửa đấu tranh. Những tượng đài Nguyễn Trung Trực, Nguyễn Đình Chiểu, Thủ Khoa Huân, Nguyễn Du, Phan Bội Châu... nhất định sẽ phải được dựng lên. Chân dung Phan Bội Châu, linh hồn cuộc đấu tranh giành độc lập dân tộc cuối thế kỉ XIX đầu thế kỉ XX đã hình thành trong bối cảnh ấy. Giữa khuôn viên Trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Huế, pho tượng được hoàn tất đợt đầu bằng đất sét. Khuôn mặt nhà ái quốc vĩ đại được đắp tạc khá hoàn hảo, đầy tính chiến đấu, lột tả được nét kiên cường, cứng rắn cũng như sự thông tuệ rực rỡ vô song. Tượng chỉ là khuôn mặt phóng lớn đầy tính diễn tả, thêm vào đó là những mảng phù điêu đắp nổi chạy quanh cổ và hai tai hình ảnh cuộc đấu tranh bền bỉ của đất nước từ kỉ nguyên thứ nhất cho đến ngày nay. Bức tượng đất sét được những người thợ đúc truyền thống của Huế đúc thành tượng đồng cao 2 thước, nặng gần 4 tấn, công trình đang thực hiện dở dang thì biến cố 1975 xảy đến. Gần 15 năm qua, pho tượng nằm hoang phế giữa Phường Đúc gần đồi Long Thọ, và mãi đến cuối năm 1987, di tích lịch sử và mỹ thuật này mới được chuyển về dựng tại nhà vườn cũ của cụ Phan, rất trang trọng trên đầu dốc Bến Ngự.

Cùng vào thời kỳ này, Lê Thành Nhơn thực hiện khá đạt tượng chân dung

Quan Thế Âm trước trung tâm văn hóa Liễu Quán của Phật giáo ở Huế. Gọi là tượng Phật Quan Âm nhưng đã phá bỏ nhiều quy cách và ước lệ cũ, tất nhiên vẫn còn giữ vài điểm chính yếu để gợi ý về biểu tượng này. Có lẽ chúng ta chỉ nên xem đây là chân dung của một người phụ nữ với phong cách rất lạ, phía trên đầu là một khối hình chóp gần với thể dạng quen thuộc trong mỹ thuật Chàm, với các vũ nữ múa Apsaras, các tượng nữ thần Laksmi hay Siva, khuôn mặt rất bay bổng do đôi mắt thanh nhã, môi mỏng, cổ cao mà tác giả đã tìm cảm hứng hiện thực từ khuôn mặt của một ca sĩ thời danh và rất phiêu lãng lúc bấy giờ. Gần như phong cách tượng *Phật Quan Âm* vừa đề cập, chúng ta còn tìm thấy vẻ đẹp thanh thoát, nhẹ nhàng nhưng cứng cáp và chắc nịch của khối thể nơi tượng *Bà mẹ Việt Nam* với chiếc khăn trùm quen thuộc của những bà mẹ Nam Bộ. Tượng này vẫn còn ở nguyên chỗ cũ, trước sân xưởng làm việc ngày trước của Lê Thành Nhơn (101 Nguyễn Du, Quận 1, TP Hồ Chí Minh), chỉ đáng tiếc là chẳng còn ai để ý tới, nên không còn được bảo vệ tốt giữa bao nhiêu sắt gạch, gỗ đá chồng chất của một cơ sở xây dựng hiện nay (36).

ĐÔI DÒNG KẾT LUẬN

Chúng tôi vừa phác vẽ trở lại những nét chính yếu về sự hình thành và phát triển của nền nghệ thuật tạo hình ở miền Nam trước 1975. Tìm lại những dấu mốc của nó, những khuynh hướng nghệ thuật và nhất là bằng cách ghi lại những khuôn mặt điển hình nhất. Chúng ta đã đi qua khuynh hướng nền tảng lúc bấy giờ, tức là khuynh hướng trường ốc do sự tiếp thụ từ Trường Mỹ Thuật Đông Dương trước đây. Khuynh hướng này tiếp tục phát triển qua việc rèn luyện ở Trường Mỹ Thuật Gia Định, nhưng đáng kể nhất chính là sự phát triển mạnh mẽ của lớp nghệ sĩ trẻ trung nhất của đất nước, là khuynh hướng của Hội Họa Sĩ Trẻ Việt Nam, đấy chính là các nhà nghệ sĩ tiền phong, một đội ngũ Avant-Gardiste, đi đến với những mới mẻ, hiện đại nhất của thế giới để đổi mới chính mình và làm đẹp hơn, rực rỡ hơn, hiện đại hơn một nền nghệ thuật mới của đất nước. Họ đã đóng góp, phát biểu, xây dựng được một tiếng nói tạo hình riêng biệt và mạnh mẽ. Nền nghệ thuật ấy, tuy chỉ ngắn ngủi trong vòng 20 năm, cũng đã thành hình và trở thành một giai đoạn mỹ thuật khá đặc biệt, rất quan trọng trong lịch sử mỹ thuật chung của toàn bộ đất nước.

Bộ *Lịch sử nghệ thuật* trong tủ sách *Encyclopédie de La Pléiade (Histoire de L'Art,* Tome 4. *Du Réalisme à nos Jours*. Paris, 1969) khi nói về mỹ thuật Việt Nam hiện đại thì chính là đề cập đến nền nghệ thuật trẻ trung này của đất Sài Gòn (37). Điều đánh giá này có lẽ không có chi sai lầm, mà còn phải nói là khá tinh tế và chính xác. Ngày nay khi nghiên cứu lại quá trình phát triển nghệ thuật Việt Nam hiện đại, nói một cách thực rộng rãi, nghĩa là từ khi bắt đầu có sự du nhập của văn hóa phương Tây, rồi với việc thành lập

Trường Mỹ Thuật Đông Dương ở Hà Nội cho đến ngày nay, chúng ta cần thiết phải có một sự lưu tâm quan sát và xem xét lại giai đoạn này. Công việc ấy có tính bắt buộc đối với bất kỳ nhà nghiên cứu nào nếu muốn hiểu thấu đáo nền nghệ thuật Việt Nam hiện đại đã phát triển như thế nào.

Điều sau cùng chúng tôi cần phải thưa với các bạn đọc, mặc dù đây là một vấn đề chúng tôi đã lưu tâm với một lòng yêu mến, ham thích đặc biệt từ 30 năm nay, thiên khảo luận này cũng chỉ mới là đôi nét đại cương, còn rất nhiều thiếu sót không thể tránh khỏi, vì sau bao nhiêu vật đổi sao dời, sau bao nhiêu trận loạn lạc, sách vở, tài liệu đã thất tán dưới ngọn lửa bất nhân của chiến tranh và thời đại, mặc khác nhiều tác phẩm mỹ thuật lưu lạc khắp nơi nên dù đã cố gắng hết sức mình, chúng tôi cũng không thể nào hoàn tất một cách đầy đủ và tốt đẹp như ý muốn. Mong rằng sẽ có dịp bổ sung thêm sau này.

Viết ở Sài Gòn năm 1985.
Xem lại và bổ túc ở Garden Grove tháng 2- 1993.
HUỲNH HỮU ỦY



Huỳnh Hữu Ủy qua Bùi Quang Ngọc

CHÚ THÍCH:

(*) Để có một cái nhìn bối cảnh cho thiên khảo luận này, xin xem lại: *Mấy Cơ Sở Nghiên Cứu Và Đào Tạo Mỹ Thuật, Mỹ Nghệ Dưới Thời Pháp Thuộc Chung Quanh Vùng Sài Gòn Gia Định*, Huỳnh Hữu Ủy. *Hợp Lưu*, tháng 6. 1992.

(1) Thái Tuấn. *Họa Sĩ Nguyễn Gia Trí*. Thế Kỷ 21 số tháng 3.1991.

(2), (3) Thái Bá Vân. *Hai Lần Thay Đổi Mô Hình Thẩm Mỹ*. Nghiên Cứu Nghệ Thuật số 2.1984.

(4), (5) Lê Văn Đệ. *Mỹ Thuật Tại Việt Nam*. Luận Đàm, Bộ I, số 5.1961.

(6) Trong kỳ triển lãm tại Hội Chợ Đấu Xảo tại Paris năm 1931, chỉ mới riêng tranh lụa của Nguyễn Phan Chánh cũng đã gây được một sự chú ý hết sức đặc biệt với công chúng thưởng ngoạn ở đây. Nguyễn Phan Chánh gửi dự triển lãm năm bức lụa: *Rửa Rau, Em Bé Cho Chim Ăn, Bữa Cơm, Người Hát Rong, Lên Đồng, Chơi Ô Ăn Quan*. Trong một thư riêng đề ngày 24.5.1931 từ Paris, V. Tardieu đã viết cho Nguyễn Phan Chánh: ... *Ở đây mọi việc đã diễn ra tuyệt vời. Phòng tranh của chúng ta đã khai trương cho công chúng vào xem và chúng ta đã đạt được thành công rực rỡ. Tôi vui mừng báo cho anh hay là các bức tranh lụa của anh rất được hâm mộ và người ta đã mua ngay bốn bức trong số đó.*

... Các bức tranh lụa của anh đã thành công rất lớn, tất cả đều đã bán hết... Giá tôi có thêm nữa, chắc chắn là tôi sẽ bán hết ngay. Chúng ta lại sắp bày tranh ở La Mã và sau đó ít lâu, ở Luân Đôn. Nếu anh còn có những bức lụa như những bức tôi mang theo, tôi bảo đảm là sẽ bán hết cho anh. (Tư liệu của gia đình Nguyễn Phan Chánh. Dẫn theo Nguyệt Tú và Nguyễn Phan Cảnh: *Họa Sĩ Nguyễn Phan Chánh*. Nhà xuất bản Văn Hóa 1979). Năm sau nữa, vào kỳ Giáng Sinh 1932, báo ảnh Illustration đã in màu rất đẹp và trang trọng bốn bức *Chơi Ô Ăn Quan, Rửa Rau, Em Bé Cho Chim Ăn* và *Lên Đồng*. Mấy sự kiện nhỏ vừa dẫn cũng góp được đôi phần trong việc xác định sự hình thành của nền nghệ thuật mới.

(7) Thái Tuấn. Bài đã dẫn.

(8) Đặc san Thanh Nghị, số 100-104, tháng 2.1945.

(9), (10) Lê Văn Đệ. *Mỹ Thuật Việt Nam*. Luận Đàm, bộ I, số 7.1961.

(11) *Vựng Tập Triển Lãm Mùa Xuân Kỷ Hợi* Văn Hóa Vụ Bộ Thông Tin tổ chức, tại 105 đường Tự Do (nay là Đồng Khởi) từ ngày 10 đến 25.3.1959.

(12) *Vựng Tập Đệ Nhất Triển Lãm Quốc Tế Mỹ Thuật Tại Sài Gòn 1962*. In ba thứ tiếng Việt, Pháp, Anh. Dày 300 trang.

(13) Trịnh Cung cho chúng tôi biết là vào khoảng 1974 và đầu 1975 Tạ Tỵ mới bắt gặp được ngôn ngữ lập thể đích thực, đã thực hiện được một vài tác phẩm có chiều sâu thực sự của nghệ thuật này, nhưng riêng chúng tôi, vì không nắm vững được sự kiện này nên không dám xác định điều gì mà chỉ xin ghi nhận lại đây một ý kiến đáng quan tâm.

(14) Thái Tuấn. *Nguồn Mỹ Cảm* Tạp chí Văn số 93, đặc biệt về hội họa. Để có thể chia sẻ và hiểu biết nhiều hơn về Thái Tuấn, đề nghị xem thêm *Tản Mạn Với Thái Tuấn Chung Quanh Giá Vẽ*, là cuộc nói chuyện tay đôi giữa Thái Tuấn và Huỳnh Hữu Ủy về một số vấn đề chung quanh nền nghệ thuật Việt Nam hiện đại. Tạp chí Thế Kỷ 21 số 42 tháng 10.1992.

(15) Về các tấm tranh này, chúng tôi dựa vào tài liệu in lại trong *Nghệ Thuật Việt Nam Hiện Đại* của Nguyễn Văn Phương, Nha Mỹ Thuật Học vụ Bộ Quốc Gia Giáo Dục (Sài Gòn) xuất bản năm 1962 và Vựng Tập Triển Lãm tại Mỹ *Art and Archeology of Vietnam, Asian crossroad of Cultures --*. Smithsonian institution, Washington D.C. 1961

(16) Tô Ngọc Vân. *Mỹ Thuật Việt Nam Và Tương Lai Của Hội Họa*. Đặc san Thanh Nghị số 100-104, tháng 2.1945

(17) Marcel Brion trích dẫn trong *Art Abstrait* Paris 1956.

(18) Tô Tử. *Nguyễn Gia Trí và sơn ta.* Ngày Nay, số 146 ngày 21-1-1939.

(19) Tô Ngọc Vân. *Những bức vẽ bằng sơn ta của Nguyễn Gia Trí.* Thanh Nghị số 77 năm 1944.

(20) (21) Dẫn theo Thái Tuấn. Họa sĩ Nguyễn Gia Trí, bài đã dẫn.

(22) Theo *Vựng tập chương trình lễ khánh thành tượng cố họa sĩ Lê Văn Đệ ngày 23-02-1973 tại Trường Quốc Gia Cao Đẳng Mỹ Thuật Gia Định.*

(23) In lại trong tập *Hội Họa của Mai Trang Nguyễn Khoa Toàn*, ấn hành khoảng năm 1957-1958 ở Sài Gòn. Trong tủ sách của chúng tôi, bìa và một vài trang cuối của cuốn sách này đã bị mất, nên không thể ghi chú rõ về năm xuất bản và nhà xuất bản.

(24) *Một cơ hội quyết định của nền hội họa Việt Nam. Văn Hữu*, số 1, 1959. Pierre Faucon đã chuyển bài viết này cho tạp chí *Văn Hữu* mấy bữa trước ngày ông từ trần ở Vũng Tàu.

(25) Nguyễn Phi Hoanh. *Kiến trúc và nghệ thuật tạo hình Gia Định, Sài Gòn, TP Hồ Chí Minh*. Bản thảo.

(26) In trong Vựng tập *Triển lãm 15 họa sĩ điêu khắc gia Hội Họa Sĩ Trẻ Việt Nam*. Tháng 11 năm 1973.

(27) Vựng tập triển lãm Hội Họa Sĩ Trẻ Việt Nam, đã dẫn.

(28) Trịnh Cung. *Con đường trưởng thành của hội họa Việt Nam*. Báo *Văn* số 93, 1967.

(29) Thái Tuấn. *Cuộc triển lãm mỹ thuật quốc tế lần thứ nhất tại Sài Gòn*. Tạp chí *Bách Khoa*, số 141, 1962.

(30) *Đứa trẻ hát dạo, Nguyệt cầm, Mẹ con và lồng chim* là ba tấm tranh bày trong kỳ triển lãm tháng 8-1971 của Hội Họa Sĩ Trẻ Việt Nam.

(31) In trong Vựng tập Triển lãm sơn dầu Đinh Cường, năm 1966. Bài viết bằng tiếng Pháp. Bửu Ý chuyển dịch sang tiếng Việt.

(32) Tên những tấm tranh bày chung với Võ Đình năm 1974 ở Hội Việt Mỹ Sài Gòn.

(33) Vựng tập *Giới thiệu hội họa Rừng và Hoàng Đăng Nhuận 9- 1972.* Ga-lơ-ri La Dolce Vita (Khách sạn Continental).

(34) Vào thời kỳ này, trụ sở Hội Họa Sĩ Trẻ Việt Nam đang còn là một mái nhà gỗ, được dựng tạm bợ trong khuôn viên của Thư viện Thành phố Hồ Chí Minh ngày nay. Về sau, sinh hoạt của Hội thường là ở nhà riêng của các hội viên trong Ban Chấp Hành Thường Trực như Nguyễn Phước, Nguyễn Trung...

(35) *Họa sĩ Nguyễn Trung với không gian màu xám nâu...* Tuổi Trẻ Chủ Nhật, số 31 ngày 7-9-1986.

(36) Sau năm 1975 định cư tại Melbourne, tiểu bang Victoria, Úc châu, Lê Thành Nhơn tiếp tục con đường nghệ thuật trước đây anh đã đi qua ở quê

nhà, đã có nhiều đóng góp vào cuộc sống đa văn hóa nơi đây. Bút pháp cũ sống động trở lại với tượng *Mẹ Việt Nam* (phảng phất khuôn mặt hai pho tượng cũ *Quan Thế Âm* và *Bà mẹ Việt Nam*) dựng giữa Trung Tâm Văn Hóa Công Giáo Hoan Thiện được Đức Giáo Hoàng rất mến mộ. Louise Carbines, một ký giả chuyên về nghệ thuật có tiếng của Úc, trong bài viết *Nuôi sống tinh thần Việt Nam (Keeping the Spirit of Vietnam alive*, in trên báo *The Age* số ngày 20-7-1991, chúng tôi dẫn theo bản chuyển dịch Việt ngữ của Thường Quán, *Thế Kỷ 21* số 29, 1991) đã đánh giá pho tượng này: *"Giữa những tượng thuộc phái trừu tượng và những tượng bán thân gần guốc hiện đại, bức tượng Đức Mẹ đứng tĩnh mặc trong xưởng đúc Meridian ở Fitzroy có một sức thu hút tỏa ra từ phong cách và tầm vóc của tác phẩm. Với đường nét hiền dịu tỏa ra từ cặp mắt và đôi tay, chiếc áo dài của người Việt, bức tượng đối với tín đồ Công giáo Việt Nam còn là một bà mẹ Việt. Bà là biểu tượng của niềm tin rằng ngôi làng Nazareth là một với trái đất, và không có sự phân cách nào giữa Nazareth với một ngôi làng Việt Nam..."* Pho tượng Phật đúc đồng của anh được bày chọn tạo Bảo Tàng Quốc Gia Canberra hồi tháng 6-1991. Và các tượng *Chân dung mùa thu, Mẹ và con* (tức là bức tượng về một bà mẹ đưa con mình vượt qua biển dữ để đến nơi an toàn), bộ tượng *Sinh, Lão, Bệnh, Tử* cũng được rất nhiều người chú ý đến. Năm 1987 anh đã được Trường Kiến Trúc của Viện Kỹ Thuật Melbourne mời dạy học, và sau đó Bộ Giáo Dục mời anh đảm nhận một chương trình đưa nghệ sĩ vào học đường.

(37) Toàn bộ lịch sử mỹ thuật Việt Nam chỉ được tác giả Daston Diehl trình bày trong hai trang rưỡi thì hai trang là mỹ thuật cổ (Le Tonkin et L'-Annam) và nửa trang còn lại là mỹ thuật hiện đại. Đại khái, tác giả phát biểu: "Việt Nam, dầu phải đương đầu với những đổ máu, đã mở ra được một nghệ thuật tiền phong, với một nhận thức tiến bộ cùng tất cả tâm chí, mà không rời xa truyền thống của tổ tiên. Từ sự thanh lọc trừu tượng kiểu hình học nhưng có sắc thái của Tạ Tỵ, hay từ ngôn ngữ ám chỉ của Văn Đen, họ chuyển sang xu hướng biểu hiện một cách hung hăng ở thế hệ trẻ hơn như Duy Thanh, Ngọc Dũng, Ngy Cao Uyên, hoặc quay lại hẳn với trừu tượng trữ tình như Ngô Viết Thụ, Huy Tường hay lối vẽ biểu tự rối rắm của Đặng Hoài Nam, trong khi Lê Ngọc Huệ tìm kiếm một nhịp điệu thuần khiết trong khối điêu khắc." (Dẫn lại trong tạp chí *Mỹ Thuật Hà Nội*, số 3, 1984). Hơi đáng tiếc là, mặc dù nhận xét này rất chính xác về phương diện bản chất của vấn đề, nhưng chưa được đúng mức vì mới chỉ nhìn vào nền nghệ thuật tạo hình Sài Gòn vào thời khoảng 1958-1962, quay chung quanh trục chính là cuộc triển lãm quốc tế năm 1962. Cũng rất có thể tác giả đã dựa vào tập tài liệu *Nghệ Thuật Việt Nam Hiện Đại* của Nguyễn Văn Phương (sách đã dẫn) để đánh giá. Thực sự như chúng ta đã thấy, từ 1962 đến những năm 70, nền nghệ thuật này đã có những bước tiến rất xa, biến chuyển rất nhanh và mạnh, rất đặc sắc và vững chắc với những họa sĩ, điêu khắc gia trẻ trung hơn sau này.



PHỐ THỊ NGỌC NI

đêm, bức họa

Em vẽ ra đây lòng em trừu tượng
vì mắt người đang rình rập bủa vây
lòng em anh ơi tịnh như trang giấy
vì vướng miếng đời mà động bụi bay

em vẽ ra đây thâm tâm từ độ
dòng sữa chảy đi nuôi lớn nên người
thời gian là hạt máu phai hương sắc
nên em pha hồng điểm lại hương phai

em vẽ câu thơ xuôi về tình tự
treo lên lung linh với giọng bồi hồi
gây ray rứt nhớ bờ tre ngày nọ
còn đọng tiếng ru của mẹ ru hời

em vẽ mùa xuân trẩy vào quán tưởng
bởi những tấm lòng vời vợi yêu thương
vẽ những bàn tay súng gươm một thuở
thả xuống dịu dàng nâng dậy quê hương

em căng trong tim một trời sông nước
chảy cho xanh nền văn hiến ngàn năm
tô lại nỗi niềm chiều lam khói cũ
lượn cho an nhiên trong sóng nắng vàng

đêm không gian em thở vào nắm cọ
vẽ mây bay đi và gió bay lên
bức họa sau cùng, cầu thêm bóng sáng
em vẽ miếng ngày nẩy nở giữa đêm

PHỐ THỊ NGỌC NI
Milan 25.12.1992



KHÁNH TRƯỜNG

bức tranh không bao giờ vẽ

Gởi Rừng,

Mặt trời như chiếc nong đỏ ối sắp chạm mái ngói phủ rêu của dãy phố cổ. Bức tường bên trái loang lổ, tróc lở, chồng chéo những dòng chữ thô tục cạnh các bộ phận sinh dục nam nữ đủ cỡ đủ kiểu vẽ bằng than hoặc mảnh gạch vỡ. Bức tường thấp, có chiếc cổng gỗ đã mất hẳn màu sơn, xiêu vẹo, quanh năm nằm trong vị thế mở ngõ. Chiếc cổng dẫn vào ngôi miếu nhỏ. Bên trong miếu, trên bệ thờ bằng xi măng hai ba bài vị chẳng hiểu viết gì, chẳng biết thờ ai. Trước bài vị, lư hương chỉ toàn chân nhang. Từ lâu không còn ai đến đây hương khói, ngôi miếu đã biến thành giang sơn riêng của dơi, chuột cùng các loại côn trùng. Cạnh ngôi miếu, một tàng cổ thụ rậm lá với những rể phụ chảy thõng thượt, bò ngoằn ngoèo trên mặt đất. Con lộ hẹp nằm giữa dãy phố cổ và bức tường thấp dẫn xuống bến đò, nơi có những cầu gỗ ẩm mục mấp mé dòng nước lấp lánh ánh bạc. Đâu đó trong vòm tối của tàng cổ thụ, tiếng cu rúc dài. Phố vắng. Một con chó ốm từ ngôi nhà có mái hiên thấp tè chậm chạp băng qua đường. Con chó dừng lại trước chiếc cổng xiêu vẹo dẫn vào ngôi miếu, ngước mõm nhìn về hướng bến sông, đôi mắt đục nhờ, ngơ ngác.

Góc phố thoi thóp trong màu chiều nhá nhem.

Khung cảnh dù nhìn thấy đã mấy mươi năm, nhưng ấn tượng luôn đậm nét trong ký ức tôi, và mỗi lần cầm cây cọ, đứng trước khung bố, vẫn hiện về mồn một những dòng chữ thô tục, những bộ phận sinh dục ngây ngô, những viên gạch nâu xỉn lộ ra sau lớp vữa tróc, những bài vị, các chân nhang, mái ngói rêu cũ, mặt trời nhuộm đỏ chân mây...

Mấy mươi năm, đã vài trăm bức tranh được vẽ, đã gấp đôi gấp ba số tranh ấy là những phác thảo, về đủ mọi đề tài. Thế nhưng, cái góc phố già nua hấp hối kia chưa một lần tôi thử tái hiện, thậm chí chỉ bằng vài nét chì tìm kiếm bố cục. Tại sao? Tôi vẫn hỏi tôi. Vẽ một góc phố hoang tịch trong màu chiều với các chi tiết đặc thù như thế nào khó khăn gì, nhất là đề tài từng bám rể trong đầu suốt thời gian dài, đến thuộc lòng, đến có thể đưa lên khung bố từng nhát màu, ở từng vị trí mà không cần nhiều đắn đo, cân nhắc.

Những cái chưa vẽ, hoặc sẽ không bao giờ vẽ, vẫn mãi mãi là nỗi ám ảnh triền miên trong đầu của mỗi họa sĩ. Nó là phần sâu kín nằm dưới đáy tiềm thức, dù đã được biểu hiện cụ thể qua vài hình ảnh nào đó.

Sự thật, điều tôi muốn vẽ không phải góc phố kia. Mà là qua biểu hiện

đó, làm sao tôi có thể chuyên chở được hàng bao thế kỷ đã đi qua, đã để lại những vết tích mơ hồ trong từng viên gạch, từng mảng rêu, từng ánh bạc lấp lánh trên dòng sông nhá nhem chiều tà. Làm sao chỉ qua hình ảnh thoi thóp ấy tôi lột tả được sự trì trệ của cả một dân tộc luôn triền miên trong chiến tranh, đói nghèo và thù hận, nhưng đồng thời vẫn bật lên vẻ đẹp của cam chịu, kiên trì và vượt thắng để tồn tại? Cái phần không thể diễn đạt được bằng màu sắc đó là lãnh vực rất hội họa, của hội họa. Chẳng phải cứ ghi lại được một cách trung thực sự cũ kỹ, già nua ấy là xong, là hoàn tất nhiệm vụ của người cầm cọ. Nghệ thuật đâu giản dị đến vậy. Kỹ thuật nhiếp ảnh hiện đại thừa khả năng ghi chép bất cứ bối cảnh nào nó muốn. Nhưng những cái nó ghi lại chỉ là "bề mặt" của sự vật. Ngược lại, cái "chiều sâu", cái phần bất khả tư nghị trong một bức tranh thì cần vô cùng đến yếu tố nội tâm, công phu hàm dưỡng, bề dày kiến thức, độ rung nhạy bén của trái tim, cùng óc sáng tạo mãnh liệt.

Giả như mỗi sáng tôi vẫn pha và uống cà phê trong chiếc tách sứ men ngà có một miếng mẻ trên vành tách. Vẽ chiếc tách, dễ quá, nhưng làm sao tôi vẽ được những điều đang xảy ra trong đầu mỗi lần nâng chiếc tách lên môi? Làm sao tôi vẽ được nỗi chán chường của một ngày nữa sẽ đến, với bao nhiêu công việc đa đoan: bài vở cho số báo kế tiếp chưa lo xong. Kết cấu cái truyện ngắn đang viết dang dở chưa biết phải giải quyết thế nào. Chồng thư độc giả dày cộm phải trả lời. Cái hẹn với người bạn trưa nay để giải quyết một số công việc. Cô ca sĩ A cần một cái poster thật "Mỹ" cho cuốn băng sắp phát hành. Nhà xuất bản B muốn một cái bìa "nghiêm chỉnh" cho cuốn khảo luận chuẩn bị in. Không kể bảo hiểm xe vừa hết hạn, "biêu" điện thoại chưa thanh toán, thư đứa em trai "giúp em vài... nghìn đô làm vốn buôn bán" nhận ngót nửa tháng rồi vẫn không biết phải giải thích cách nào để cậu ta tin chưa bao giờ "thằng anh" có được một số tiền... lớn như thế trong trương mục kể từ ngày đặt chân đến đất Mỹ?

Làm sao tôi vẽ được cái "động" của một tĩnh vật? Làm sao tôi thể hiện được nỗi buồn bã đang cấu xé trong lòng khi đứng trước khung bố, đối diện với cái vật thể vô tri chứa đựng bên trong chất nước màu nâu nhạt có vị đắng quen thuộc hàng ngày? Làm sao tôi thu gọn được giữa lòng tách cả đại dương cuộn sóng là tâm hồn tôi vào những tháng năm sắp đi vào bóng xế của một đời người? Làm sao. Làm sao. Những cái "làm sao" luôn luôn là nan đề cho bất cứ nghệ sĩ nào.

Để giải quyết nan đề này, tôi vẽ. Tôi vẽ, một cách chứng minh sự tồn tại của tôi trong cuộc đời. Tôi vẽ, cũng có nghĩa tôi cố vẽ cái tôi đang sống. Hay tôi sống để vẽ những điều muốn vẽ. Hay nói một cách... văn vẻ hơn: tôi chuyên chở trong những tảng màu, những đường nét thuần túy kỹ thuật kia hơi thở của đời sống. Hơi thở của đời sống. Đưa được nó vào trong tranh là phần nào làm trọn chức năng nghệ thuật. Đến tuổi nào đó, vào giai đoạn nào đó trong cuộc đời một nghệ sĩ, hình như tiếng tăm, tiền bạc không còn làm

hắn bận tâm thái quá. Thêm hay bớt vài người biết đến tên tuổi chắc chắn chẳng làm hắn gầy đi hoặc béo ra. Và nếu hắn đã khai sinh trần truồng, thì dẫu có xuôi tay không mảnh vải che thân, âu cũng chuyện bình thường. Nào sá gì ngôi nhà lớn, chiếc xe đẹp, xấp tiền dày hơn trong trương mục! Vậy điều gì là nỗi băn khoăn lớn nhất của hắn? Có chủ quan lắm không nếu tôi nói: hắn đã và còn khổ sở ngày đêm vì khát vọng thành tựu một bức tranh "để đời" vẫn nằm hoài trong dự tính!

Lại trở về với câu hỏi: Làm sao vẽ được điều muốn vẽ?

Rốt cuộc, bức tranh chưa vẽ hoặc sẽ không bao giờ vẽ mãi mãi là niềm khát vọng khôn nguôi. Và bởi *trót mang lấy nghiệp vào thân*, hắn không ngừng tìm cách lấp đầy khát vọng đó bằng hành động đày ải chính mình giữa một vòng tròn khép: vẽ, tìm kiếm - tìm kiếm, vẽ - vẽ, tìm kiếm... Cứ thế, từ buổi đầu chập chững "vọc sơn" cho đến lúc tay run mắt mờ, hắn không thể không nhận ra sự thật buồn bã này: *những cái hắn vẽ chỉ là những bản nháp, những phác thảo cho một tác phẩm nào đó của tương lai.*

Ai cũng hiểu con đường sáng tạo là sạn đạo gian nan, dẫn đến miền xứ nào đó không bao giờ người nghệ sĩ đủ tự tin để ngạo nghễ tuyên bố mình đã đặt chân tới. Góc phố tầm thường kia, chiếc tách sứ mẻ miệng nọ cũng giống như tình yêu, thù hận, khổ đau, sung sướng... được nhìn thấy, được ghi chép, được thể hiện hàng triệu lần, qua bao thời đại, trong văn chương, thi ca, âm nhạc... bằng đủ mọi kiểu cách. Thế nhưng cho đến hôm nay, và mãi mãi trong tương lai, người ta sẽ, vẫn còn nhắc đến. Trên căn bản, tất cả những tình cảm vừa nêu đều giống nhau, nhưng có ai dám bảo niềm vui, nỗi khổ của "tôi" giống ông A bà B anh C nào đó? Sự khác biệt là đầu mối của mọi sáng tạo, là tiền đề cơ bản của nghệ thuật, là chiều sâu, bề rộng của tư duy nhân loại.

Từ vị trị độc lập của mỗi cá nhân, xét trên bình diện con người, tôi vẽ một bức tranh, là tôi ghi lại chân dung mình, qua một cái *cớ* nào đó nằm bên ngoài tôi. Hay nói cách khác: ngoại vật chỉ là cơ duyên để mỗi nghệ sĩ tái hiện cái tôi của mình dưới góc cạnh nào đó. Những đóa hoa hướng dương, chiếc ghế cũ, đôi giày rách, căn phòng ngủ nghèo nàn bừa bộn, cây bạch dương vút cao ven đường làng, những ngôi sao cuộn xoáy trên bầu trời vần vũ mây... chắc chắn chúng ta đã nhìn thấy nhiều lần trong đời, nhưng phải đợi đến lúc Van Gogh đưa chúng lên khung bố, phả vào chúng hơi thở của đời sống ông, những tĩnh vật vô tri kia mới bừng sống dậy, và thét lên tiếng kêu quằn quại đau thương. Nhân loại đã nói quá nhiều đến dòng chảy dững dưng của thời gian, đến thế giới tiềm thức đầy biến ảo dị kỳ, nhưng để vẽ được bước chân vô hình dững dưng đó, để mở rộng cánh cửa dẫn vào cái thăm thẳm nằm dưới tầng sâu của ý thức kia, có lẽ không tìm ra hình ảnh nào sinh động hơn chiếc đồng hồ chảy nhão trên mặt bàn giữa một bối cảnh âm u lạnh lẽo, hoặc những khối hình như đá tảng, như san hô chồng chất lên nhau và mọc ra, vươn dài, chới với, những cánh tay, những những bàn chân,

những khuôn mặt méo mó dị dạng, những hàm răng trắng nhởn, những đôi vú nổi gai, những khoang bụng có cầu thang xoắn ốc... trong tranh Salvador Dali.

Tiếp cận với chúng ta hơn: bao người từng dè bỉu sự "nông cạn" của hội họa hiện đại, chỉ thuần có tính kỹ thuật, hoặc cố tình lập dị, quá đà, thiếu công phu tập luyện, thiếu tài hoa trí tuệ. Nhưng mới tuần trước, khi đứng trước công trình hội họa của một họa sĩ Mỹ tại một viện đại học, được cấu tạo từ những miếng kẽm, những thanh gỗ, những bánh xe răng cưa, những sợi xích sắt chuyển động do một "môtơ" giấu đâu đó, phát ra tiếng kêu kèn kẹt, đều và khô, như tiếng nghiến răng, như âm thanh miếng chai cọ xát, cùng đủ loại dây nhợ ốc vít kiềm búa chồng chéo, chằng chịt, tôi đã sững người khi liên tưởng đến cái lạnh lẽo vô tâm của đời sống máy móc đang vây bọc quanh ta.

Từ các ví dụ vừa nêu tôi có thể khẳng định: trong nghệ thuật, cái tôi của mỗi nghệ sĩ là một mảng sống sinh động. Từ mảng sống rất riêng, rất chủ quan đó, phóng chiếu ra, chúng ta sẽ thấy được cái toàn cảnh. Rõ hơn và cụ thể hơn: xuyên qua những nghệ sĩ, cuộc đời đã được ghi lại một cách trung thực nhất bằng thứ ngôn ngữ vượt ngôn ngữ: ngôn ngữ sáng tạo.

Và ngôn ngữ sáng tạo hẳn nhiên không là sự chụp bắt sự vật qua võng mô. Nó phải được gạn lọc, tinh luyện, hóa thân xuyên qua sự tinh nhạy của bộ óc và nhịp đập của trái tim.

Từ đó, có chủ quan quá chăng nếu tôi bảo: bức tranh dự định sẽ vẽ về góc phố già nua kia có thể tôi từng vẽ, rất nhiều lần, trong suốt cuộc đời cầm cọ của tôi, duy có điều nó đã được vẽ ra dưới nhiều dạng thái khác. Sẽ không tìm thấy bức tường loang lổ lở tróc, sẽ không xuất hiện đâu đó mái ngói rêu cũ, dòng sông lấp lánh ánh bạc, bục thờ nhện giăng chỏng chơ những chân nhang lạnh... Tất cả, tất cả mọi hình ảnh cụ thể kia đã biến thể, đã lẫn vào máu huyết và tư duy tôi, để hóa sinh thành những ký hiệu khác. Những ký hiệu tạo nên bản sắc của tôi, dấu ấn của tôi. Cái bản sắc và dấu ấn khởi nguồn từ góc phố đìu hiu chập chờn trong trí nhớ.

Đến đây, chúng ta đi vào một khía cạnh khác của hội họa.

Nhìn vấn đề qua lăng kính nhân chủng học, chúng ta có thể kết luận: dấu ấn, bản sắc tổng quát kia (xin phân biệt với *style* của từng họa sĩ) là một loại căn cước, một thứ giấy khai sinh chứng minh nguồn cội di truyền trong mỗi con người sáng tạo, mà chúng ta thường gọi một cách giản dị là "dân tộc tính".

Một kẻ nào đó đang sống bên ngoài biên giới quốc gia và được đào tạo ở các trường ốc không phải bản địa quê hương, hẳn nhiên xét mặt tổng quát, kinh nghiệm của anh ta về kiến thức và kỹ thuật hầu như đã được định đặt bởi những điều anh ta từng thu tập được trong quá trình học hỏi. Nhưng tôi có thể khẳng quyết: nếu dòng máu đang chảy trong cơ thể anh ta đã khởi nguồn từ chốn chôn nhau, thì rồi sớm muộn gì trong tác phẩm của người

nghệ sĩ này cái phần "nguồn cội" sẽ có lúc tỏ hiện. Tôi đã xem tranh của nhiều, rất nhiều họa sĩ Đông Tây kim cổ, trừ các dân tộc có chung một nền móng văn hóa, sự khác biệt tuy có nhưng không nhiều lắm. Riêng các quốc gia thuộc dòng văn hóa phương Đông như Trung Hoa, Nhật Bản, Ấn Độ, Triều Tiên... thì bản sắc, dấu ấn kia rất rõ trong từng tác phẩm của họ. Điều này không loại trừ những công trình nghệ thuật hiện đại, hoàn toàn dùng chất liệu, kinh nghiệm và tư duy tạo hình phương Tây. Gần gũi hơn, qua vài họa sĩ Việt Nam mà tên tuổi đã thuộc về gia tài chung của mọi chủng tộc. Điển hình như họa sĩ Lê Bá Đảng. Tranh ông, nếu nói đến "tính hiện đại" thì rõ ràng đã vượt ra ngoài mọi khuôn khổ từng có từ trước đến nay, kể cả Đông lẫn Tây phương, nhưng mỗi lần đối diện với những tác phẩm của người nghệ sĩ tài hoa này, dù cố gắng loại trừ tình cảm chủ quan, tôi vẫn thấy cái phần Việt Nam bàng bạc trong màu sắc, đường nét, phong cách tạo hình. Màu xanh rêu u trầm, màu đỏ son và trắng điệp phảng phất mộc bản dân gian. Những đường cong, uốn lượn, gấp khúc hết sức tân kỳ nhưng vẫn tiềm tàng cấu trúc của hoa văn trên trống đồng, trên đầu hồi các mái chùa, mái đình hay lăng tẩm. Một người nữa, họa sĩ Võ Đình. Chúng ta đều biết Võ Đình rời quê hương vào những năm còn rất trẻ - ngày nay ông đã xấp xỉ tuổi cổ lai hy - và hoàn toàn được đào tạo tại các quốc gia phương Tây, thế nhưng, nếu không phải là người Việt Nam, nếu không mang trong người một vốn liếng kiến thức đặc thù của phương Đông, thì tranh ông chắc chắn không có được cái vẻ đẹp tâm linh trầm tịch, bát ngát và hài hòa với tạo vật - bắt nguồn từ các nền triết học lớn Đông phương: Phật Giáo, Lão giáo... - như ngày nay chúng ta được chiêm ngưỡng thông qua mọi sáng tạo của ông, mà gần nhất là bốn mươi họa phẩm vừa được trưng bày tại Montréal năm ngoái (1992). Những dấu ấn Việt Nam rõ rệt đó có thể do các họa sĩ dụng tâm, nhưng cũng rất có thể - như tôi vừa trình bày - đã có sẵn trong máu huyết họ.

Đã có một thời vì choáng ngợp trước những cái mới, tôi từng cho rằng một nghệ sĩ lớn là kẻ vượt thoát được sợi dây ràng buộc của chủng tộc. Đối với họ biên giới quốc gia trở nên vô nghĩa. Nhưng ngày nay, sau khi đã chán chê với hàng nghìn tác phẩm trong các viện bảo tàng, các phòng trưng bày, từ cổ điển đến hiện đại, từ Âu Châu đến Mỹ Châu, Á Châu, tôi dần nhận ra dấu ấn chủng tộc và môi trường sinh thành bao giờ cũng là yếu tố quan trọng, cực quan trọng, góp phần tạo nên bản sắc đặc thù của mỗi họa sĩ.

Ở đây rất cần lưu ý: không nên hiểu bản sắc dân tộc qua một vài biểu thị đã trở thành công thức thô thiển. Lại lấy Việt Nam làm ví dụ: chúng ta không thể cho rằng một họa sĩ Việt Nam, nếu muốn bảo tồn bản sắc dân tộc, thì trong tranh ông phải luôn thấp thoáng bóng dáng những mái tóc thề, những tà áo dài, hoặc cái cày, con trâu, lũy tre, mái tranh với khói lam chiều, hoặc "cổ điển" hơn: khăn mỏ quạ, áo tứ thân, nón quai thao, quần lãnh tía, tóc trái đào... (dù có thể ông đã tạo hình bằng các phương tiện hiện đại từ kỹ thuật đến cấu trúc). Những "ký hiệu" đó, tuy rất "đại biểu", nhưng giả. Nó

chỉ có tác dụng với cái đám đông quần chúng dễ dãi, xem tranh như xem những tấm hình trong các cuốn album gia đình, chỉ thể hiện một thứ tình cảm nhỏ, có tích cách cục bộ, chứ không thể nào và không bao giờ có được cái bát ngát, bao la của một chân trời nghệ thuật hoành tráng. Cách sáng tác và thưởng ngoạn ấy níu nghệ thuật xuống thấp, nó tạo cho người thưởng ngoạn thói quen lười suy nghĩ, lười tham dự, và do đó, lười khai phá. Cần dứt khoát khai trừ mọi vẻ đẹp đã được đóng khung.

Tóm lại, nghệ thuật trước tiên và mãi mãi là chuyến tàu tốc hành vun vút tiến về tương lai, chạy xuyên qua nhiều cảnh thổ, nhưng luôn luôn được định hướng bởi hai đường ray là mạch ngầm chảy trong cơ thể. Mạch ngầm đó, dòng máu đó, cũng giống như mọi dòng chảy khác, tất nhiên phải phát khởi từ một nguồn cội. Đối với chúng ta, nguồn cội kia chẳng phải nơi chốn nào xa lạ: Việt Nam.

Và Việt Nam, dưới mắt nhìn tôi, là hình ảnh bức tường loang lở chằng chịt những dòng chữ nguệch ngoạc thô tục, những bộ phận sinh dục nam nữ ngô nghê, những chân nhang lạnh, những mái ngói phủ rêu. Và vầng mặt trời đỏ ối trên lấp lánh dòng sông mù mịt bến bờ. Và con chó ốm ngơ ngác băng qua đường với đôi mắt đục nhờ ngơ ngác trong hoang vắng chiều tà. Và tiếng cu rúc vang âm trong các vòm tối của tàng cổ thụ rì rào tiếng gió... Chẳng có gì đáng tự hào, càng không có gì để hãnh diện, nhưng từ vị trí đó, tôi vẽ, tôi sáng tạo, tôi lặp lại trong tranh tôi cái thô tục, cái ngô nghê, cái hoang lạnh buồn bã đó một cách không mỏi mệt chừng nào tôi còn cầm nổi cây cọ.

Nhưng có mâu thuẫn chăng nếu tôi nói: mãi mãi cái góc phố nọ sẽ chẳng bao giờ có mặt trên khung bố?

Không, chẳng mâu thuẫn đâu. Vì mọi hình ảnh kia đã nằm trong đầu tôi, trong tim tôi từ lúc mở mắt chào đời. Nó là dòng máu đang luân chuyển trong huyết quản tôi. Nó là Việt Nam trong một thân xác Việt Nam. Nó có thể hóa sinh, thoát kiếp, thăng hoa hay trầm luân đâu đó giữa các vũng màu, trên từng đường cọ, bằng đủ mọi phương tiện: gỗ, đá, sắt, thép, tôn, kẽm, nhựa dẻo, giấy bồi, thạch cao. Bằng đủ mọi tên gọi: biểu hiện, ấn tượng, siêu thực, lập thể, trừu tượng, dã thú... hay gì gì đó. Chẳng qua tất cả chỉ là một cách để định danh, để gọi tên, để sắp xếp. Những cái "để" rồi sẽ đổi thay, sẽ được vượt qua hay sẽ bị vượt qua, duy một điều độc nhất không thể vượt qua: tôi là một họa sĩ Việt Nam, vẽ với sự rung động của một trái tim Việt Nam, bằng trùng trùng những kỷ niệm phát sinh từ một đất nước mang tên Việt nam.

Trừ phi, giả dụ một sáng nào đó thức dậy , tôi không còn là tôi của hiện tại. Không còn màu da vàng, không còn tiếng nói Việt Nam, không còn lưu giữ bất cứ kỷ niệm nào về vùng đất từng sinh ra tôi, nuôi tôi lớn lên. Và như thế, chắc chắn dưới những bức tranh, cũng sẽ không bao giờ xuất hiện chữ ký có các mẫu tự ghép thành hai chữ:

KHÁNH TRƯỜNG

(Tháng 3, 1993)



NICANOR PARRA
PHẠM VIỆT CƯỜNG *dịch*

tôi rút lại tất cả những gì tôi đã nói

Trước khi ra đi
Tôi muốn được bày tỏ nguyện vọng sau cùng:
Xin quý độc giả khoan dung
hãy đốt bỏ quyển sách này
Đó không phải là điều tôi muốn nói chút nào
Dù nó đã được viết ra bằng máu
Đó không phải là những gì tôi muốn nói.

Không có số phận nào có thể buồn thảm hơn số phận tôi
Tôi đã bị đánh bại bởi chính chiếc bóng của mình
Bị những chữ trả thù.

Hãy tha thứ cho tôi, hỡi độc giả, những độc giả tốt lành
Nếu tôi không thể để rời bỏ quý vị
Với một hành vi đáp lại lòng tin cậy. Tôi ra đi
Với nụ cười gượng gạo buồn rầu.

Có thể tôi là tất cả những điều đó
Nhưng xin lắng nghe lời nói sau cùng của tôi:
Tôi rút lại tất cả những gì tôi đã nói.
Với sự chua xót lớn lao nhất trên đời
Tôi rút lại tất cả những gì tôi đã nói.

NICANOR PARRA



HOÀNG PHỦ NGỌC TƯỜNG

bài ngâm "đùa chơi"

Tặng Irina Zisman

Đùa thôi nhé, thiên đường mộng ảo
Thế giới vỡ tan ngoài chân mây
Cảm giác mơ xanh vàng tím đỏ
Ngoảnh lại nhìn - nấm mọc đầy tay

Ta đi hết một thời trai trẻ
Tìm thanh gươm nghĩa khí nghìn thu
Đùa thôi nhé sắc cỏ vàng trên mộ
Anh hùng xưa biệt dấu sương mù

Và tất cả những điều đã nói
Bằng con tim máu nóng dâng trào
Cũng đùa thôi, nhớ chi hoài mệt óc
Chuyện nói cười một thuở gian lao

Ta tìm lại trong tim hình hài hóa bướm
Chút tự do quả thực trên đời
Rũ sạch hết đam mê hoang tưởng
Núi thông nhiều, ta hãy rong chơi

Chú tiểu, ơi chú tiểu xưa cổ
Lời du ca lảnh lói gọi ta về
Cuộc phong trần ta may còn hồ rượu
Để cùng người kết bạn sơn khê

HOÀNG PHỦ NGỌC TƯỜNG
(Trong nước)



TRẦN ĐẠO

truyện vũ hổ, người làng nhân.

Nước Đại Hạnh, tuy nhỏ, là một nước thịnh vượng hồi đầu thế kỷ 21. Nước Đại Hạnh có kinh tế hùng hậu, công nghiệp hiện đại, và nền văn hóa phong phú, đa dạng lạ thường.

Người Đại Hạnh nổi tiếng cần cù, thông minh, hài hước. Hầu hết giỏi một ngành khoa học, thạo một môn thể thao, sành một món văn nghệ (không chỉ thơ, điều này đối với người Đại Hạnh coi như đã đành).

Tác phẩm văn học, nghệ thuật của người Đại Hạnh phổ biến khắp thiên hạ, có cả trăm triệu khán giả, độc giả hâm mộ. Tuy vậy, suốt mấy trăm năm, người Đại Hạnh không để lại cho đời một trường phái triết học, văn học hay nghệ thuật. Điều này thật khó hiểu. Có lẽ vì người Đại Hạnh quá hài hước. Khi có tác phẩm ra đời, họ tụm nhau khen chê, bàn tán inh ỏi hơn vỡ chợ. Chẳng bao lâu, cuộc tranh luận tan trong trận cười quên lãng, và cuộc tranh luận khác nổ ra. Phương diện này, mỗi người Đại Hạnh là cả một trường phái! Do đó người Đại Hạnh, tuy rất sành nghệ thuật, không ai ham nghề phê bình văn học, nghệ thuật. Ở Đại hạnh, nghề đó chết đã lâu.

Điều lạ nữa: với truyền thống như vậy, suốt mấy trăm năm, những nhà cầm quyền ở Đại Hạnh không có người nào nổi tiếng văn học, nghệ thuật, ngoài ông Vua cuối cùng triều Vũ. Ông cũng chỉ nổi tiếng từ ngày ông ngâm thơ từ chức, bỏ ngai vàng, lập nền cộng hòa dân chủ. Bài thơ đó còn giữ trong viện bảo tàng. Người qua lại đọc còn thấy thích. Văn nhân, nghệ sĩ đều khen hay.

Theo ông Hiền, hiện tượng kỳ lạ này có từ đời Vũ Hổ, người sáng lập Triều Đình nhà Vũ.

Vũ Hổ sinh thời Bắc thuộc, cuối thế kỷ 14, người làng Nhân, ở chân núi Nam Bình. Năm đó sưu cao, thuế nặng, lại mất mùa. Nạn đói lan tràn. Người gồng, kẻ gánh la liệt ngập các nẻo đường. Mẹ Vũ Hổ ôn Vũ Hổ lết tới cây đa đầu đình làng Nhân thì tắt thở, mặt vẫn tươi, môi vẫn cười, mắt trừng trừng, không ai vuốt nhắm được. Người Làng Nhân động lòng, mang Vũ Hổ về,

chia nhau nuôi. Vũ Hổ lớn lên, khỏe như voi, nhanh như cắt, sống nghề săn thú, ham mê võ nghệ, say sưa đèn sách, nổi tiếng văn võ song toàn.

Núi Nam Bình có nhiều hang động. Thuở đó có con yêu tinh chiếm đóng một hang lớn ngay đầu làng Nhân, phá phách dữ tợn, không ai sống yên được. Nó đặt lệ, cứ đêm trăng rằm, phải hiến một cô gái. Người làng Nhân mời ông đạo, thầy tu yểm bùa, niệm chú. Không bùa chú nào diệt được nó, vì không ai đoán được nó là thú gì thành tinh. Người cho nó là lợn tinh vì nó ngáy khò khè như lợn ăn cám. Người lại nghĩ nó là chuột tinh vì, có lúc nó ngủ trong hang, đuôi thò ra ngoài, coi giống đuôi một con chuột khổng lồ. Số đông tin nó là vượn tinh vì khi nó chụp cô gái làng mang cúng, tay nó dài, lông lá như tay vượn. Điều chắc chắn là quái vật này sống bằng thịt người. Buổi sáng, sau đêm trăng rằm, luôn có một suối máu nhỏ rỉ từ miệng hang. Trai làng Nhân, đã nhiều người tuốt gươm xông vào động. Không ai trở về.

Một đêm Vũ Hổ ngủ dưới gốc cây đa đầu đình làng. Bỗng thấy mình bơi trong một biển máu. Tấp vào bờ, gặp một vựa lúa mênh mông, hạt vàng nặng trĩu. Vũ Hổ tiến sâu vào vựa lúa, thấy một vườn hoa tuyệt đẹp, phong phú lạ thường. Giữa vườn hoa, có một lán nhỏ, thanh tao. Trong lán, một thanh niên đang cầm bút. Vũ Hổ rùng mình: thân hình, vẻ mặt thanh niên y hệt như mình. Vũ Hổ giơ tay vẫy, cất tiếng gọi. Thanh niên biến mất. Vũ Hổ giựt mình tỉnh dậy, thấy một lưỡi gươm dài, ánh sáng tỏa ra trong và lạnh như đêm trăng buồn.

Sáng đến, Vũ Hổ đem gươm trình làng. Bô lão nói: "Đời nay, thiếu gươm giáo khó nên người. Thần làng cho con gươm để lập nghiệp. Con sống cho xứng với nó."

Vũ Hổ xách gươm lao vào động, xách đầu yêu tinh phóng ra. Mọi người kinh ngạc: yêu tinh chẳng khác gì người. Có mắt, có mũi, có miệng, có tai. Da mặt hồng hào, không có gì khủng khiếp ngoài đôi nanh nhọn hoắt. Không biết nó thành tinh từ thuở nào mà lông mày dài, trắng như bông.

Vũ Hổ chém yêu tinh xong, dấy cờ khởi nghĩa. Trai làng Nhân và các vùng lân cận ùa theo. Nhân tài bốn phương tụ về như kiến. Chẳng bao lâu, Vũ Hổ lập được căn cứ địa vững chắc. Giặc vây đánh nhiều lần không sao diệt nổi. Có lúc Vũ Hổ đột ngột xuất quân hạ thành. Nhưng rồi không sao giữ được. Hai bên giằng co nhau mười năm, không phân thắng bại.

Một hôm, trong lúc Vũ Hổ suy tính cách đánh giặc, Văn Thành xin yết kiến. Nhìn thanh niên Vũ Hổ cảm thấy là lạ, chắc chắn gặp người quen mà không sao nhớ được là ai, ở đâu. Sáng hôm sau, soi gương, mới hiểu: Văn Thành trông hệt như Vũ Hổ thời thanh niên. Hai người đàm luận với nhau ba ngày đêm, rất tâm đắc. Vũ Hổ chưa từng gặp ai thấu hiểu lòng mình như Văn Thành. Vũ Hổ mừng rỡ, mở tiệc. Rượu nồng, cảm hứng trào họng, Vũ Hổ ngâm một câu thơ vịnh sông núi. Văn Thành ứng khẩu một câu. Cứ thế, mỗi người một câu, quyện lại thành bài Vịnh Núi Sông tuyệt vời, sử sách còn ghi. Vũ Hổ sai lấy một tấm lụa, truyền Văn Thành ghi lại bài thơ, rồi hoa

bút vẽ chân dung Văn Thành. Lại sai Văn Thành vẽ chân dung mình vào tấm lụa. Quần hào tấm tắc khen đẹp như Tử Kỳ, Bá Nha.

Thành không phải Võ Tướng, không biết điều quân. Nhưng thơ văn của Thành lay chuyển lòng người. Được Thành giúp, Vũ Hổ được ngòi bút thần phóng thơ, truyền hịch. Chẳng bao lâu uy tín, ảnh hưởng của Vũ Hổ cuồn cuộn sóng. Khắp nơi vang tiếng giáo gươm. Vũ Hổ đánh đâu thắng đấy. Có khi không đánh mà được thành. Chiếm được thành, không chi quân bảo vệ vẫn không mất.

Tết năm ấy, Vũ Hổ mở cuộc tổng tiến công, đánh trận quyết định trên sông Bạch. Hai bên đem toàn lực chọi nhau. Nước sông đỏ ngầu, sụt sùi ba ngày ba đêm không ngớt. Vũ Hổ toàn thắng, kéo quân về Kinh Thành, lên ngôi hoàng đế, mở tiệc khao quân, lập đàn thưởng tướng.

Vua thưởng phạt rất công minh, mọi người khâm phục. Lúc mãn cuộc mới cho vời Văn Thành lên đàn: "Trẫm dựa vào lòng dân để dựng nước. Vậy khai sơn, lập quốc, công đầu là thơ văn của khanh. Gươm này, Trẫm mang từ thuở cơ hàn, chém yêu tinh, khởi nghĩa, lập cơ đồ. Đây là phần thưởng cao nhất, Trẫm dành riêng cho khanh".

Văn Thành quỳ lạy, ôm gươm, trào nước mắt.

Vua sai sửa sang dinh thự, cung thất. Nhớ thuở hàn vi, Vua sai cất một lán nhỏ bên hậu cung. Những đêm trăng rằm, Vua ra đó suy nghĩ, ngắm cảnh, làm thơ. Đại thần văn hay chữ tốt, Vua cho tham dự, được Triều Đình coi như những ngôi sao sáng của trời đất, soi đường chỉ lối cho muôn đời...

Rồi Vua cất quan cai trị, ban bố pháp lệnh nghiêm khắc để giáo huấn dân, ổn định nước. Đại thần khen là anh minh và lạy mừng. Chỉ có Văn Thành không nói gì. Vua gọi thành vào hậu cung hỏi ý.

Thành tâu: "Nước nhà binh lửa quá nhiều năm. Dân đem lầm than cơ cực đủ điều. Bệ hạ nên mở lòng nhân, nới rộng vòng sống cho trăm họ, hòa hợp muôn nhà. Dân được thở, chăm lo cuộc sống, an cư lạc nghiệp, dân sẽ giàu, nước sẽ mạnh, ngai vàng như bàn thạch nghìn thu."

Vua phán: "Lòng khanh chẳng khác lòng trẫm. Nhưng khanh thấy một mà không thấy hai. Nước nhà vừa qua cơn binh lửa. Trộm cướp lúc nhúc khắp nơi. Tôi trung, tớ phản, chung một mặt người. Lòng trắng dạ đen làm sao phân biệt? Quân thù lại lăm le phía Bắc, gườm ghè phía Nam. Sơn hà xã tắc này không thể để mất. Nay ta ban pháp lệnh nghiêm minh, uốn nắn lòng người, cải tạo nếp sống, đưa cuộc đời vào vòng chính đạo, trăm họ như một nhà, giang sơn vững hơn bàn thạch, phồn vinh, phú quí sẽ đến với muôn dân!"

Thành thở dài: "Điều đó, đám công thần kia làm sao kham nổi? Toàn là những trang anh kiệt thật. Nhưng bấy nhiêu năm đâm chém đã thuần tay, mưu mẹo đã mềm lưỡi, nay đi uốn nắn dân tình ắt tan nát. Bệ hạ nên treo bảng cầu hiền mà trao trọng trách."

Vua cũng thở dài: "Trẫm đâu phải không thấy điều đó. Người hiền xứ

này cũng không thiếu. Nhưng khác nào những ngọn đèm le lói trong đêm. Tụ cả nghìn, chẳng qua cũng như đàn đom đóm, chỉ một cơn gió lốc tan tành ngay. Đám công thần theo Trẫm từ thuở hàn vi, nằm gai nếm mật, rèn luyện, gọt giũa bấy nhiêu năm, máu xương mới quyện thành khối đồng, đủ cân lật định mệnh trên sông Bạch, trấn sơn hà hôm nay".

Rồi Vua ban cho Thành một bầu rượu quí, cho về.

Hôm sau Thành cáo bệnh từ quan.

Thành sống ẩn dật, an nhàn, ưa đi đây đó, thăm người, viếng cảnh, làm thơ. Người đời yêu thơ Thành, truyền miệng ngâm nga, lan nhanh như lửa.

Một hôm, có quan đại thần tâu: "Văn Thành cậy công, sanh lòng bất mãn, làm thơ ta thán Triều Đình, phá rối lòng người, có ý nghịch loạn. Tội đang chém".

Vua sai mang thơ Văn Thành vào nộp. Vua đọc qua, thở dài, đanh mặt lại, truyền gọi Văn Thành vào chầu.

Vua tôi gặp nhau cả một buổi, không biết nói với nhau những gì. Ngay sau đó, Vua sai bày tiệc đãi Thành, ép Thành uống cùng một bầu rượu, rồi sai đao phủ chém đầu Thành bêu ngoài chợ. Nhà Thành bị chu di tam tộc, của cải xung vào công quỹ. Riêng thanh gươm báu, Vua giữ lại treo trên tường lán.

Từ ấy, dân Đại Hạnh không ai dám làm thơ. Trong Triều Đình cũng vậy. Ngoài mấy ông sao sáng của trời đất không ai dám ghẹo vần mân nhịp. Tuy vậy, thơ văn vẫn là công tác quan trọng bậc nhất trong Triều. Người làm thơ thì ít. Người bình luận thơ, không bao giờ thiếu. Còn người bình luận bình luận, không sao kể xiết. Công việc Triều Đình nhốn nháo, căng thẳng, phức tạp vô cùng, không ai thông suốt nổi.

Mười năm thịnh trị, dân vẫn lận đận, nước vẫn lao đao, giặc vẫn gườm ghè, Triều Đình nghiêng ngửa. Không quan nào dám hạ bút tâu trình. Thuở đó, cầm bút nguy hiểm hơn xách dao vào hang cọp.

Một hôm vua cải trang, len vào đám dân, thăm dò nhân tình. Làng xã xác xơ, phụ nữ tiêu điều, đàn ông len lét. Vua không vui, vào một quán nhỏ giải buồn. Trong quán, có đám thanh niên tranh luận sôi nổi. Một người bỗng ngâm một bài thơ. Mọi người xúc động, lặng im. Vua nghe qua, rùng mình, lẩm bẩm: "Văn Thành chết đã lâu, ai dạy gã thanh niên hành văn như vậy?". Vua về cung, sai tóm cổ đám thanh niên, mang ngay ra chợ chém. Thanh niên nọ, bước lên đoạn đầu đài, vẫn ngâm nga. Đao phủ tâu lại. Vua nghe xong thở dài: "Ta đã quá già rồi. Giang sơn gấm vóc này là quá khứ của ta. Tương lai kia là của họ. Không ai ghìm được tương lai, hơi đâu mà bịn rịn!"

Sáng hôm sau, lâm Triều, Vua phán: "Các quan lớn nhỏ trong Triều, ai yêu thơ, đứng sang một bên". Triều thần xao xuyến, không biết phải xử sự thế nào. Một lúc lâu sau, một số người tách sang một bên, trong đó có mấy ông sao sáng của trời đất. Vua ban thưởng rất hậu cho từng người, rồi đuổi hết về làm dân. Người ra về, kẻ mừng thầm, người đau xé ruột.

Vua lại kêu thế tử: "Ngươi văn võ song toàn, theo ta lập quốc từ nhỏ, đã thấy máu người sôi sục ba ngày đêm trên sông Bạch, nay đã nghe rõ mệnh ta, phải biết liệu thân".

Thế tử sụp lạy, trào nước mắt, xin nhường ngôi cho em. Vua đanh mặt lại, đuổi ra khỏi cung, cho làm thường dân.

Rồi Vua sai chất văn thơ thời kháng chiến vào kho, đốt sạch thơ văn mười năm thịnh trị. Từ đó Vua không vào lán ngắm cảnh, làm thơ nữa.

Một hôm, quan Đại Tư Mã hấp tấp vào chầu, khẩn trương báo cáo: "Các quan yêu thơ, bị đuổi về làng, bất mãn, tụ năm tụ bảy bàn luận nhảm nhí, ngâm nga có ý phạm thượng. Đây là mầm phản loạn nghiêm trọng, xã tắc lâm nguy, phải nghiêm trị xác đáng".

Vua cau mày quát: "Trẫm đã có lệnh cấm Triều Đình đả động tới thơ văn, sao ngươi dám trái mệnh?". Bèn quay sang Tể tướng: "Pháp lệnh thế nào?". Tể tướng đáp gọn: "Tội khi quân, phải chém". Bèn hô tả hữu chém đầu Đại Tư Mã, bên giữa Triều. Quan lớn nhỏ không ai dám hé miệng can, người mừng thầm, kẻ tê tái.

Từ ấy trong Triều không ai dám đả động đến thơ văn. Bớt chuyện bàn láo, không khí bớt căng thẳng, trong sáng dần. Quan lớn hết làm thơ đâm ra có thì giờ chạy việc quan nhỏ. Công việc Triều Đình tự nhiên hết bề bộn, ngăn nắp dần, lâu la thành nếp.

Dân không làm quan, ngứa miệng ngâm nga. Thơ văn trong làng xón dập dìubiển cả. Thơ hay không thiếu. Thơ tồi không phải hiếm hoi. Dân không làm quan, khen chê vô thưởng vô phạt, đâm ra quen thói khen chê thẳng thừng, kịch liệt. Những cuộc tranh luận nổ ra hàng ngày, sôi nổi, ồn ào. Nhưng rồi mây trôi, bèo nổi, hoa tàn. Cái tính hài hước của người Đại Hạnh có lẽ bắt nguồn từ đó. Nụ cười làm cuộc sống bớt ngộp. Trời lại cho được mùa mấy năm liền. Nước Đại Hạnh trở nên giàu có, hùng cường, không ai dám dòm ngó nữa.

Năm 79 tuổi Vua lâm bịnh, biết mình chẳng sống được nữa. Vua gọi thế tử vào chầu, trao hết chính sự, dặn dò vài câu, rồi rút về lán nhỏ, chờ chết. Vua ở lán, không tiếp đại thần, không cho hoàng hậu, hoàng tử vào thăm. Vua sai người vào kho lấy sách sử thuở xưa. Vua đọc qua ngày, thấy lòng bớt lạnh nhạt. Một hôm, Vua mở một tấm lụa, thấy bài Vịnh Núi Sông, chân dung Vũ Hổ, Văn Thành còn tươi nét mực. Vua thở dài, gập lại, sai mang sách sử trả về kho.

Rồi Vua mê sảng. Nhắm mắt lại, thấy mình lướt trên một biển máu. Táp vào bờ, gặp một vựa lúa mênh mông, hạt vàng nặng trĩu. Vua tiến sâu vào vựa lúa, thấy một vườn hoa tuyệt đẹp, phong phú lạ thường. Giữa vườn hoa có một lán nhỏ, thanh tao. Trong lán, một thanh niên đang cầm bút. Vua rùng mình: phong cách, gương mặt thanh niên ấy y hệt như mình thời niên thiếu. Vua mừng rỡ, dơ tay vẫy, cất tiếng gọi. Thanh niên biến mất. Vua giựt mình tỉnh dậy, thấy một lưỡi gươm dài, ánh sáng tỏa ra trong và lạnh như

đêm trăng buồn.

Vua băng hà, không để lại di chúc. Lúc lâm chung, mắt trừng trừng găm vào gươm báu thầm làng Nhân tặng thuở xưa, tay lều khều chỉ trỏ, môi mấp máy như muốn trối trăn điều gì, rồi thở dài, nhắm mắt lại, đi như người đi ngủ, không cần ai vuốt mắt.

Nhà Vũ trị vì hơn bốn trăm năm, vẫn duy trì lệ cũ: quan không làm thơ, thơ không làm quan. Đời nào cũng có anh hùng hào kiệt. Đời nào cũng có văn nhân, nghệ sĩ trác tuyệt. Đầu thế kỷ 20 nhà Vũ cạn nghiệp trời. Vua Vũ sinh được một trai là Vũ Thành thì mất. Vũ Thành, giọt máu cuối cùng của Vũ Hổ, là một đứa trẻ khôi ngô, tuấn tú, thông minh lạ thường. Năm tuổi, Thành xuất khẩu thành chương. Bảy tuổi, đường cờ như rồng bay phượng múa, Triều Đình không ai địch nổi. Chín tuổi, vẫy bút thành tranh. Mười ba tuổi, thổi tiêu, người nghe ngấn lệ. Năm Vũ Thành mười tám tuổi, Triều Đình sai lập đàn tế trời đất, mời Vũ Thành lên ngôi. Vũ Thành lên đàn, vái trời, lạy đất, ngâm một bài thơ thống thiết, từ mệnh, bỏ ngôi, rời trời, trả đất cho thiên hạ, xin được làm người.

Triều Đình vội họp bàn mưu xử sự.

Thuở đó, nước Đại Hạnh đã chuyển qua nền quân chủ lập hiến từ lâu. Hoàng tộc chỉ còn tính chất tượng trưng truyền thống. Việc Triều Đình tập trung vào bốn mùa tế lễ. Thế mà quan quân vẫn bị cấm làm thơ! Đời sống trong Triều tẻ nhạt. Gặp dịp, một đại thần bèn phát huy sáng kiến... đề xuất nghị quyết... giải tán Triều Đình. cả Triều Đình mừng rỡ mau mau nhất trí thông qua. Chính phủ hoảng hốt, can thiệp... giải thích... tranh thủ... Sao cũng không được. Chính phủ đành ban cho Triều Đình huân chương anh hùng lao động tập thể hạng tối ưu, cho xây viện bảo tàng lưu truyền thơ Vũ Thành, tuyên bố nền cộng hòa dân chủ.

Từ ấy, người Đại Hạnh hết là thần dân. Từ ấy, nước Đại Hạnh thừa sức cạnh tranh với thiên hạ. Từ ấy, trong tim người Đại Hạnh không còn nắng hạ. Chỉ còn nụ cười vênh váo, khốn nạn hôm nay.

Đó là truyền thuyết về Vũ Hổ, người làng Nhân, nước Đại Hạnh, nhà Vũ, thế kỷ 20.

Ông Hiềnhớp cạn ly uítkidonnioancơ, thở dài, cười ngất.

TRẦN ĐẠO



C.P. CAVAFY
DIỄM CHÂU d*ịch*

tường

Không kiêng nể, không thương xót, không hổ thẹn,
Họ đã dựng quanh tôi những bức tường cao.
Và lúc này ở đây tôi tuyệt vọng,
Bị ám ảnh vì số mệnh dày vò.
Đó là vì tôi có biết bao điều phải làm ở bên ngoài!
Ai! Những bức tường này! Làm sao tôi chẳng hề để ý?
Không có bóng một người thợ nề, không có lấy một tiếng động.
Không sao nhận thấy, họ đã cắt lìa tôi ra khỏi thế giới.

trong khi chờ đợi quân man di

- Chúng ta chờ đợi gì mà tụ tập ở quảng trường đông đảo đến thế?
Người ta bảo là quân Man di sẽ tới đây trong ngày.

- Tại sao lại có cái cảnh hôn mê ấy, ở Nguyên lão nghị viện?
Tại sao các nguyên lão nghị viên lại ở yên không làm luật?

Là vì quân Man di sẽ tới đây trong ngày.
Làm luật lúc này để làm gì?
Khi nào quân Man di tới, chúng sẽ làm luật.

- Tại sao Đức hoàng đế của chúng ta lại dậy sớm đến thế?
Tại sao ngài lại ra trước cổng chính của đô thị,
Long trọng, ngồi trên ngai, đội triều thiên?
Là vì quân Man di sẽ tới đây trong ngày
Và hoàng đế của chúng ta đang chờ đón
Tên chúa Man di. Ngài còn chuẩn bị sẵn một tấm giấy da
Để trao cho hắn, phong cho hắn
Nhiều danh hiệu và nhiều tước vị.

- Tại sao hai vị Tổng tài của chúng ta và các pháp quan của chúng ta
Hôm nay ra đường lại khoác áo choàng thêu đỏ thắm?
Tại sao lại đeo những chiếc vòng cẩn ngọc tím,
Những chiếc nhẫn lấp lánh những viên ngọc bích bóng láng?
Tại sao hôm nay lại mang những cây trượng quí
Chạm trổ tinh vi nạm vàng và bạc?

Là vì quân man di sẽ tới đây trong ngày
Và những thức ấy làm hoa mắt quân Man di.

- Tại sao các nhà hùng biện tài khéo của chúng ta lại không tới
Đọc diễn văn và phát biểu ý kiến của họ như thường lệ?

Là vì quân Man di sẽ tới đây trong ngày
Và những trò cao đàm hùng biện, hô hào cổ động làm chúng chán ngấy.

- Tại sao lại có cái cảnh hỗn loạn này, nỗi lo âu
Đột ngột này? - Những gương mặt thật nghiêm nghị!
Tại sao các quảng trường và đường phố lại vắng người mau đến thế?
Tại sao ai nấy lại trở về nhà mặt mũi đăm chiêu?

Là vì đêm đã xuống và quân Man di không tới
Và có những kẻ từ biên thùy về
Nói là không còn quân Man di nữa.

Nhưng thế thì, chúng ta sẽ ra sao nếu không có Man di?
Bọn họ, nghĩ cho cùng, cũng là một giải pháp.

C.P. .CAVAFY

* C.P. Cavafy (1863-1933) có lẽ là người Hy Lạp vĩ đại nhất của thời hiện đại. Thường được biết đến như một *thi sĩ sử gia*. Trong bài *Ca Ngợi Bản Thân*, chính cavafy đã viết: *"Cavafy, theo ý tôi là một thi sĩ cực kỳ-hiện đại, một thi sĩ của các thế hệ tương lai (...) Lúc đó những thi sĩ hiếm hoi như Cavafy sẽ có một vị trí trổi vượt trong một thế giới sẽ suy nghĩ nhiều hơn hôm nay..."*

Bản dịch của Diễm Châu để tặng Lữ Phương và người Sàigòn.



LÊ XUÂN TIẾN

mê đạo

Chiều chiều én liệng Truông Mây
Cản thương chú Lía bị vây trong thành
(Ca dao)

1. Bay

Phủ Qui Nhơn rừng núi một màu xanh ngắt. Sông Côn rộng, nước chảy xiết, đứng bờ nọ ngóng bờ kia không sao phân biệt bò với ngựa.

Thời Chúa Nguyễn dân tình loạn lạc. Trong thiên hạ, bọn quan quyền lộng hành, cướp bóc không kiêng dè. Dân ở đợ, cày mướn hay làm liều. Thời nào cũng có số đông bọn "nón cời che tai" vâng dạ hòng sống yên như giun, dế. Kẻ sĩ khiếp nhược uốn lưỡi khom lưng nói theo như con vẹt, lại hay ùa đánh hội chợ vu khống người vô tội. Kẻ làm thú lại muốn làm thánh.

Có người ở Phủ Qui Nhơn
Ở Phù Ly huyện, gần miền Bích Khê

Lía thuộc dân ở đợ. Mồ côi cha từ bé, theo mẹ từ quê cha Phù Lý về sống tại thôn Phú Lạc huyện Tuy Viễn. Ngày chăn trâu cho phú hộ, tối khăng khăng về nhà mẹ. Nhà phú hộ, đêm chong đèn sáng trưng, bọn vô lại cấu kết với bọn phú nông ba ngày tiệc nhỏ, bảy ngày tiệc lớn, rượu sông, thịt núi, bi bô bàn chuyện cướp ngày. Lía về nhà mẹ chòi tranh vách đất, tối tăm. Mẹ còng lưng mót lúa bị chúng rượt đánh, chiều về không có hạt gạo nấu cháo

cầm hơi. Từ đó Lía sinh phẩn, quyết đi cướp lại của bọn ăn cướp. Lía thường hay bắt trộm gà vịt của bọn nhà giàu làm sẵn mang về nhà dối mẹ là thịt gà rừng, vịt nước. Mẹ Lía biết của dối, chối từ. Lía khóc bắt mẹ ăn cho được.

Lía chăn trâu đầu rừng cuối bãi, mưa nắng dãi dầu, người đen kịt lại như đồng đen. Vóc dáng nhỏ thó nhưng sức mạnh vô song. Khi hai trâu báng lộn, một mình Lía có thể nắm đuôi trâu giật ngược làm trâu không thể tiến thêm nửa bước. Bọn nhãi ranh chăn trâu phục sát đất.

Lía nằm gác cẳng lên đá giao trâu cho trẻ chăn, gác tay lên trán thường nghĩ chuyện chui xuống đất bay lên trời. Một hôm chơi nghịch rủ trẻ vật con nghé, xẻ thịt thui ăn, lấy đuôi trâu cắm xuống đất hô hoán lên là trâu chui xuống đất không về. Chủ nghe ra xem biết Lía dối trá bèn đuổi thẳng.

Lía về nhà, mẹ cho đi học chữ. Phàm võ giỏi văn dốt, Lía học tối dạ nhưng hay gây gỗ với bạn bè. Thầy dạy không nghe, đuổi Lía ra khỏi trường.

Lía không về nhà, cứ đường rừng mà đi, càng đi càng khoái trá. Ở với người như uống thuốc đắng, ở với rừng như chim sổ lồng.

Đang đi Lía nghe văng vẳng tiếng động ầm ầm cây đổ. Mùi hôi thối bay ra muốn nôn mửa. Nép vào thân cây Lía trông thấy một ông lão đang đánh nhau với cọp. Con cọp lớn vằn vện, nhảy tới nhảy lui ào ào như núi đổ. Ông lão râu tóc bạc phơ, mảnh khảnh nhưng quắc thước. Tưởng đâu qua vài lần cọp vồ chụp, lão sẽ tan thây như miếng vải rách. Nhưng không, lão tiến thoái nhanh nhẹn, mỗi đường kiếm vung ra như ánh chớp làm cọp phải chùn chân né tránh. Núp cả buổi vẫn chưa thấy bên nào dành phần thắng, nóng ruột, Lía lén ra sau lưng cọp, nhảy bổ lên lưng tay siết cổ, chân kẹp hông cọp. Cọp lồng lộn, nhào mấy vòng, chân tay Lía nổi gân guốc như hai gọng kềm bằng thép, cọp không hất ra nổi. Càng vùng vẫy càng bị Lía xiết chặt. Cọp nghẹt thở, đối sức, tắt hơi...

Ông lão chống kiếm đứng góc rừng, nhìn ngắm Lía, buột miệng:

- Khỏe đấy, nhưng hơi liều. Tìm cái sống trong đường chết!

Lía chắp tay vái chào lão trượng:

- Cháu vô lễ đánh hớt lão trượng.

- Làm chuyện đại sự, nào phải lửa rơm?

Lía sụp lạy giữa rừng xin thọ giáo. Lão trượng vuốt chòm râu, gật đầu. Lía như người khát lâu ngày gặp nước, bương bã về xếp việc nhà, lên rừng học võ.

Lão trượng nguyên là một võ tướng nhà Lê, chán cả Trịnh lẫn Nguyễn từ quân lên rừng ở ẩn tĩnh tâm không màng đến việc đời. Lía học văn tối nhưng học võ rất sáng. Một tuần trăng đã học thạo từ quyền đến côn nhưng lòng Lía vẫn bứt rứt không yên.

Lía muốn bay được như chim, hì hục tập mãi chỉ nhảy cao vài thước không hơn. Lía đánh bạo xin sư phụ chỉ cho phép bay.

Ông lão vuốt râu cười mỉm, quay đi không nói. Lía sụp xuống ôm chân thầy không cho đi. Ông lão mắng một tiếng rồi nói:

- Cái tâm quyết cái thân, cái chí mạnh hơn cái xác. Cái vô minh thắng cái hữu hình.

Lía định hỏi thêm nhưng ông lão đã quay vào, đóng sập cửa lại. Lía vẩn vơ bên ngoài như kẻ mất hồn.

Lía không màng chuyện côn quyền, suốt ngày lên núi cao ngồi trầm tư. Lía nghĩ không ngừng về thân xác mình. Ban đầu Lía hóa thành con trâu đi đứng ục ịch, sau dần Lía hóa thành con thỏ chạy nhanh như gió rồi biến thành con chim, con ve, chiếc lá, hạt bụi... Gió thổi mưa rơi Lía không hề biết. xác thân Lía không còn là của Lía, vô tri mất cảm giác.

Lía đứng dậy bước đi, bước trượt vào miệng vực. Lía ngạc nhiên thấy mình rơi nhẹ nhàng như chiếc lá. Thử quạt đôi tay, Lía thấy thân xác mình bay vụt lên như chim, đậu vào một cành cây mỏng chênh vênh mà cành không hề xao động. Lía bay từ đỉnh núi này sang đỉnh núi khác mà không hề trở ngại.

Lía đứng giữa trời cười lên ha hả:

- A ha, Lía này đã có cái chí của trời đất rồi, sá gì thiên hạ!

2. Đàn Bà

Phiá Tây huyện Ân Đức, xã Hoài Ân có một nơi ít người dám tới. Một thung lũng sâu trải dài vài cây số, mây tua tủa mọc thành rừng. Đó là Truông Mây.

Đằng Đông núi non trùng điệp, đằng Tây sông Kim Sơn cuồn cuộn. Cảnh vật thật man dại. Buổi sáng sương đục giăng mắc như ảo ảnh, buổi chiều gió thổi ào ào gầm thét như thú đói. Ai đi ngang cũng rờn rợn. Lục lâm thảo khấu nhiều như cọp beo.

Sau năm năm Lía xuống núi. Mới về làng Lía đã đánh chết tên lính nha về thu thuế ức hiếp dân làng. Không đợi quan trên tróc nả, Lía đã cõng mẹ nhảy qua sông Côn vào rừng xanh trú ẩn. Mẹ chết, Lía về Truông Mây thu phục bọn cha Hồ, chú Nhẩn, khuyếch trương thanh thế, tiếng một vùng.

Người làng hùa theo Lía đi ăn cướp. Dân tuần, lính canh... không ai chống nổi. Bọn nhà giàu vải đái ra quần khi có người phao tin Lía đến. Có đứa bán ruộng thuê cả võ sĩ giữ nhà như chó. Bọn này uống rượu bát, ăn thịt cân nhưng khi Lía đến mặt xanh như tàu lá, chân tay quờ quạng, thường núp dưới đít giường. Tay côn của Lía đánh ra, hàng nghìn người ngã.

Của cướp được, mang về trại một phần, còn bao nhiêu chia hết cho dân nghèo. Lía đặt lệ: nếu chủ tự giác dâng của, bọn Lía chỉ lấy hai phần, để chủ một phần. Còn ngược lại, lấy sạch sành sanh từ vòng vàng đến bò dê. Tên nào gian trá báo quan thì bị cắt mũi xẻo tai, chạy đâu cũng không thoát. Bọn quan lại và phú hộ sợ Lía như sợ cọp.

Tuần phủ Qui Nhơn đưa lính đến vây Truông Mây ngày đêm. Bọn Lía ở

trên thành uống rượu, phun cả thịt gà lên đầu, lính lệ tức tối không biết làm chi. Thế thành hiểm trở, hầm hào ngang dọc khó vào. Mỗi lần xông đến, đá núi, gỗ gộc, tên vãi như mưa. Bọn lính lớp chết, lớp bị thương đều phải thoái.

Đương lúc lính vây sơn trại, Lía kéo lâu la xuống núi đánh úp thành Qui Nhơn. Trời tối, Lía cõng lâu la bay qua thành phóng lửa đốt doanh trại. Lửa cháy ngút trời, lính chạy như kiến. Dân trong thành khóc như ri.

Một mình Lía vào phủ đường, đi thẳng vô phòng ngủ của viên tuần phủ. Dưới ánh đèn Lía ngây người đứng ngắm cảnh xa hoa, rèm che trướng phủ. Hai thân người ngất ngưởng trên nhung lụa sau trận mây mưa. Lão tuần phủ già nhiễu nhão cạnh người ái thiếp múp míp, da thịt trắng ngần. Lía mê mẩn cả người quên cả thế sự. Lão già chợt ú ớ, Lía bừng tỉnh nổi xung lia một đường côn, đầu lão vỡ ra lầy nhầy như một bãi đờm. Một tay kẹp người thiếp, Lía nhảy lên nóc nhà thoát ra khỏi thành.

Về Truông Mây, Lía quăng người thiếp ra giữa trại. Bọn lâu la đến xem như ngày hội. Bọn chúng chỉ bầu vú căng tròn nhô lên sau làn lụa mỏng rồi cười hô hố. Mấy đứa đứng gần quá bị nàng phun nước bọt vào mặt, chúng xoa xoa thích thú. Lão võ già tùy tướng rẽ đám đông đến can ngăn:

- Bọn đàn bà như rắn độc, không ai cõng rắn về thành!

Lía đang uống rượu, ngửa cổ cả cười:

- Núi thẳm vực sâu không biết sợ, sợ chi con đàn bà "đái không qua đầu ngọn cỏ".

Lía mang tất cả lụa là châu báu cướp được phủ lên châu thân nàng vừa ngắm vừa uống rượu cho thỏa dạ. Người thiếp thấy Lía ở gần thì ghê như chạm phải đỉa, nhưng thấy ngọc, cười híp mắt, bịt mũi chịu chung đụng. Ai dè Lía Khỏe mà lại cộc. Nàng thích thú hơn lão tuần già. Từ đó nàng ra sức làm cho Lía mê mệt không nghĩ đến chuyện binh đao. Bọn cơ hội trong trại nổi lên như ruồi. Bề ngoài vẫn vâng dạ tâng bốc Lía, bên trong rủ nhau đi cướp riêng, quấy nhiễu lương dân.

Lão võ một lần nữa lại can ngăn:

- Lão vốn tài hèn võ nghệ không bằng sơn vương nhưng cho lão nói thêm mấy lời. Nay Truông Mây uy danh ngàn dặm, trong trại không ai không chìu chuộng sơn vương, ngoài trại không ai không sợ sơn vương, bốn phương không ai không mong chờ sơn vương. Thế mà sơn vương lại bị bọn vô nghì che mắt. Trắng không thấy trắng, đen chẳng nhận đen, ngày càng núp vào váy đàn bà, không nghĩ gì đến đại sự. Lão cả lo, mong sơn vương nghĩ lại...

Lía vỗ đùi, nốc rượu cười ha hả:

- Ta ở đây, muốn gì được nấy, tuy không đội vương miện nhưng còn hơn vua. Rượu ngon, thịt béo, vợ đẹp, ăn ở đâu, ngủ ở đâu không cần nghi lễ phiền phức. Còn mong gì hơn nữa? Đại sự muốn là được sao? Thôi cứ để tự nó nó đến...

Nói rồi, hắt cả bầu rượu vào đầu lão võ. Rượu đỏ như máu dầm dầm trên tóc trên râu bạc trắng trông rợn người.

3. Tấm Phản

Nó là súc gỗ không biết gỗ chi. Một tá điền khố rách áo ôm hì hục kéo tận rừng sâu về, đẽo thành chiếc phản ngựa độc chiếc, bề dày một gang, bề rộng năm gang. Ban đầu, phản nhám, nhẹ, càng nằm nó càng lên nước bóng loáng, nặng đến mức mười người khiêng không xuể.

Vào năm mất mùa, tá điền nợ phú nông mấy chục gánh thóc không trả được, lão phú nông cho người đến xiết phản. Hai bên trì kéo giằng co. Bọn người nhà phú nông khiêng nặng gỡ hoài không ra, sẵn đó chặt đứt luôn mấy ngón tay người nông dân. Máu tuông ròng ròng trên mặt phản. sau đó người tá điền uất quá mang bệnh chết, gia đình lụn bại. Lão phú nông rất thích tấm phản, cho đặt trên nhà thờ dù mấy vết máu kỳ cọ chưa ra.

Một hôm, sau khi hiếp đứa con gái một người ở đợ, lão về phản nằm nghỉ cho mát. Thình lình tấm phản nóng lên như lửa, chao đi chao lại như chiếc võng. Lão rú lên nhảy đại xuống đất. Về sau lão không dám nằm trên phản nhưng vẫn bày ở nhà thờ.

Năm ấy mẹ Lía đói đến nhà mượn gạo, vô ý ngồi trên phản. Lão phú nông đi đâu về, thuận chân đá thốc bà cụ rơi xuống đất. Bà về nhà mang bệnh, chỉ lết chứ không đi được.

Trốn lên rừng xanh lập băng cướp, trận cướp đầu tiên của Lía là cướp nhà lão phú nông. Lía rượt bắt cho được lão, dùng côn đánh gãy sống lưng, làm cho lão tàn phế chỉ bò lết chứ không đi được và cướp tấm phản mang lên sơn trại.

Sống như vua nhưng Lía vẫn không quen chăn chiếu. Khi cướp về rượu thịt no say, Lía vẫn phanh trần, đánh chiếc quần cộc, phủi chân lên phản nằm nghỉ.

Khi Lía gây biến thành Qui Nhơn, Phú Xuân rúng động, Chúa Nguyễn ăn ngủ không yên, cử tướng lĩnh mang binh mã kéo về thành Qui Nhơn trấn thủ. Tướng trấn thủ mang quân đến Truông Mây, nhắm địa thế hiểm trở, chim bay cũng không lọt vô thành, thở dài thườn thượt, rút quân về. Viên trấn thủ vắt óc ngày đêm nghĩ ra được kế.

Hôm sau sai người thân quyến mang gói thư đến cho vợ Lía. Vợ Lía tiếp thư, mở ra thấy ngọc quí sáng ngời, thích run cả người.

Đêm ấy Lía đánh cướp một đám lớn về, xẻ bò mổ trâu ăn mừng. Vợ Lía lén bỏ thuốc mê vào các bình rượu. Cả trại say vùi. Lía đặt lưng lên phản thì ngủ thiếp. Vợ Lía lẻn vào lấy dây trói tay chân cho chắc rồi vòng dây trói ghì cả thân Lía vào tấm phản. Lía vẫn không hay cứ ngủ vùi.

Binh mã kéo lên Truông Mây, trời gần sáng. Cửa thành bỏ trống nhưng quân tướng người ngựa đều chùn chân không dám vào. Tiếng ngáy cả nghìn người vang lên như sấm động. Viên trấn thủ phải chờ đến sáng hẳn, cho người dò la hư thực rồi mới phát lệnh xông vào. Lâu la Lía lớp chết lớp bị thương, thây nằm sấp lớp như rạ, máu chảy như suối, tiếng la khóc dậy trời.

Lía nghe ồn mở mắt dậy thấy bị trói, thét lớn, dây trói đứt nhưng cả thân mình không tài nào thoát ra khỏi tấm phản. Vừa lúc ấy bọn lính ùa vào, Lía xoay người như chong chóng làm hàng trăm tên ngã, gươm đao, cung tên không làm gì được Lía.

Thoát ra ngoài thấy đã hết đường, Lía bèn mang cả tấm phản trên lưng chạy vào rừng.

4. Nơm Và Cá

Đường núi quạng quẽ, sương chiều heo hút, không một bóng người. Tấm phản dính chặt vào thân Lía không thể nào rút ra được. Ban đầu Lía ra phép bay nhưng càng bay Lía càng thấy như bị kéo lại. Tấm phản như nặng thêm hàng tấn và như biến ảo ra hàng trăm con người đang kêu la, lúc là giọng uất nghẹn của người tá điền đang chửi mắng, lúc giọng hô hố của đám lâu la, lúc tiếng hát lẳng lơ của người ái thiếp... Hoảng kinh, Lía rớt xuống lê từng bước thất thểu. Cuối cùng, vừa đói vừa mệt, Lía đứng dựa vào vách đá để nghỉ.

Xa xa một ông lão mang dép da trâu, vai mang mo cơm, tay xách rựa ung dung đi tới. Trong rừng chiều mờ mịt hơi sương, dáng ông lão thật thanh thoát. Lía kêu mấy tiếng. Ông lão tiến lại chặt đứt dây trói, cho ăn uống. Thấy Lía tàn tạ, ông lão thốt lên:

- Kẻ anh hùng sao ra nông nổi này?

- Tôi chỉ vì con đàn bà mà tàn cơ nghiệp.

- Ta nghe không chỉ đàn bà mà gần đây người nghĩa khí muốn bỏ Lía mà đi rồi.

- Tôi vì thiên hạ, sao thiên hạ không theo tôi?

- Thiên hạ bỏ Lía vì Lía thấy nhỏ mà không thấy lớn, thấy sông mà không thấy biển. Đó là cái gốc của sự suy tàn, còn hỏi gì nữa?

- Tài tôi không đủ bình thiên hạ ư?

- Chim âu bay nghìn dặm mà không bắt được chuột. Chỗ chết là cậy tài mà không uyển chuyển.

- Thế nào là uyển chuyển?

- Biển rộng sông sâu là trời, đóng thuyền kết bè là người. Đừng lấy người giết trời. Hiểu Đạo mà sống chứ không mê Đạo mà chết.

Nghe nói. Lía ngửa cổ nhìn trời rồi đoạt rựa của ông lão tự chặt vào cổ. Máu phun, đầu rơi.

Lão tiều phu khóc ba tiếng cười ba tiếng rồi kiếm chỗ cao ráo chôn cất Lía. Đoạn đi về phía biển, vừa đi vừa hát:

Có nơm là vì cá
Đặng cá hãy quên nơm
Có dò là vì thỏ
Đặng thỏ hãy quên dò

Có lời là vì ý
*Đặng ý hãy quên quên lời**

Lía chết nhưng không người biết. Quan trấn thủ vẫn dày công truy nã mà không tìm ra được tung tích. Bèn sai quân phá thành lũy, chặt hết mây.

Người dân qua lại, không còn thấy dấu tích thành, ứa lệ.

LÊ XUÂN TIẾN
Cù Lao Xanh, 5-1991
(Trong nước)

---

* *Theo Trang Tử*



HUỲNH MẠNH TIÊN

người máy

Em lái xe như thằng phải gió
Ta ngỡ ngàng chết điếng ngồi bên
Ai đuổi bắt mà tuồng gấp gáp
Xa lộ đường dài tự tại đi em

Ôi bên này cũng nhiều nghịch lý
Người rượt người chạy tựa khùng điên

chiếu tướng

Cưng hãy làm
giọt nắng cho tranh ta hồng
giọt trăng cho thơ ta trong
giọt sương cho nhạc ta đọng
giọt hương cho cờ ta đồng
Giọt gì thì giọt em à
chớ là giọt "chiếu!", ta bà tướng nhau

HUỲNH MẠNH TIÊN



ĐỖ QUYÊN

nhật ký ba ngày đêm

(trích)

18h, 24.12.92

Sau những tiếng nện của gót giày ngoài phố
Cánh cửa thơ bật mở...
Sáu giờ chiều đông này ở đây không có tuyết
Bên kia đại dương có một người đang khóc giữa trưa
Những bánh xe riết mặt đường quốc lộ
như thác nước đổ
Chiếc computer già ì ạch
đẩy từng cột chữ vào trang...

20h, 24,12.92

Mẹ ơi,
năm nay ngày giỗ bố con quên!
Đầu con rặt những nỗi đau đồng loại:
Tuần trước ở Hồng Kông có hai bố con thuyền nhân rạch bụng;
Mafia Việt Nam lại chém đồng hương hôm kia ở Berlin;
Gần tháng trước ba ngườiThổ bị bọn Phát Xít mới
thiêu trên miền Bắc Đức...
Nén hươngmuộn này cô bé Trại bên đến cùng con thắp
Khói nghẹn ngào
ảnh bố nhòa hơn...

23h, 24.12.92

Tivi lượm được ngoài hè phố về chỉ bắt được một kênh
Thôi đành xoay tai, chĩa mắt ra bốn phương, tám hướng:
Hướng nào, phương nào từng cưu mang người bạn
nay nặng lời thề phải ra đảo kéo cày trả nợ?
Đứa cháu ta vừa sinh đang đạp cẳng về phương nào?
Những hướng nào là biên giới Tiệp Khắc, Ba Lan đang có

những đoàn người Việt bỏ nước sang đây với tấm thẻ bài "du lịch"?
Phương nào cầm giữ Hòa thượng Huyền Quang
tay lần tràng hạt miệng tụng hai chữ Tự Do?
Nửa trăng xưa giờ ngự ở phương nào?
Chờ ta nhé! Ta về, hãy lặn...

24h, 24,12.92

Thử ngồi đếm những tờ thiệp mừng nhân Chúa giáng sinh
Xem chữ nào thiên hạ Tây, ta... ưa dùng nhất?
Tìm không ra!
Loay hoay ngồi xếp
được độc mỗi chữ "Buồn"
từ những hình ông già Tuyết, cây thông...
Thử ngồi tính trong đám bạn bè
nếu giơ tay biểu quyết
xem được mấy thằng chịu nuôi con Chúa Trời như chàng Giô-sép?
Tính không ta!
Chuông nhà thờ đổ dồn
Chẳng nhẽ lại ngồi suông
Thì đành rờ râu, vê toc...

18h, 25.12.92

Tổ quốc
giờ nếu có trở về
thế nào rồi ta cũng lạc:
Dân chủ - Đa nguyên... ở nhà chưa chắc biết!
Ở hải ngoại nào đã nghe có ông, bà nào trong nước
được bầu làm Bộ trưởng bộ dân chủ - Đa nguyên?
Lạc tư tưởng. Và rồi là sẽ
lạc lối đường, lạc người, lạc tiếng,
lạc cái rét trích thịt, lạc cái nóng rộm da
Nhớ thời mình chưa bỏ nước
đã phải lạc thân, lạc đời, lạc hồn, lạc phận...
Thằng nọ đi tỵ nạn Cộng Sản gởi về được 16 "cây".
Thằng này (cũng tỵ nạn Cộng Sản đây!) chỉ gởi về được một câu này:
Trên ngay quê quán con người mà còn bị lạc
Thời đừng có bỏ nước đi đâu!
(...)
(còn tiếp)
ĐỖ QUYÊN



CHÂN PHƯƠNG

tự, một

các cánh cửa
đứng nối đuôi
đằng sau
gió
vang vọng
ngoài khả tính *tiếng chân người*
*
bàn tay mù quờ quạng
tìm ý nghĩ câm

Ý nghĩ câm chờn vờn
trước khung vải trắng

khung vải trắng
bắt đầu mơ mộng
*
ba nghìn chân trời là dấu phẩy

chấm xuống
dòng
nào đây?

tự, hai

trùng trùng
xúc cảm vạn hoa

lung linh
lời bội giác
*
hiện tại cầm kim đồng hồ
vẽ chân dung chúng mình
trên lá bồ đề
*
ánh sáng trầm tư
đôi cánh bát ngát
vươn lên
niềm tuyệt vọng

CHÂN PHƯƠNG



HỒ ĐÌNH NGHIÊM

có những đường gươm

Gởi tặng tác giả "Có Yêu Em Không?"

Người đàn bà có hai thứ tóc trên đầu mỗi lần nói là mỗi lần đặt dấu hỏi ở đằng sau câu. Ngay cả nỗi tiếc thương, kể lể trong rát khô nước mắt: Trời ơi, vì cớ chi mà con chết thảm rứa?

Bà thầm thì một mình, bà than vãn với xác cô con gái và bà nói cà lăm với người đàn ông:

- Trời đã tối rồi, anh liệu chạy có kịp không?

Anh ta, chủ chiếc xe thồ hiệu Honda máy móc đã rệu rã. Anh cũng có hai thứ tóc trên đầu, nhưng tuổi chỉ mới bốn lăm. Người đàn bà thì già hơn sáu chục, dáng gầy thấp tóp teo như một đứa trẻ nhác ăn vừa qua tuổi dậy thì. Chiếc áo dài mặc ở ngoài vướng víu tiệp với màu tóc, tuy sờn cũ nhưng ngó còn thẳng thớm hơn da mặt bà luôn tạo những nếp nhăn, trông như một tờ giấy vàng xỉn bị vày vò.

- Đã rứa trời còn không thương tui. Mưa gió chi mà ác nhơn rứa trời?

Người đàn ông tìm được những đoạn dây cụt, thầm lặng đứng bên đèn dầu thử nối dài lại bằng các gút thắt. Nắm hai đầu dây dang rộng tay thử giật giật. Anh nghĩ thầm, đàn bà sao ưa nhắc tới ông trời. Ông ấy là ai mà chẳng hề thấy lên tiếng?

- Anh có biết không? Nó là giáo viên đó chớ. Con ơi là con, tội tình chi mà con phải lặn lội vô tuốt trong ni để mà làm nghề gõ đầu trẻ?

Người đàn ông moi trong bọc áo ra một điếu thuốc. Anh cúi mặt trên bóng chụp đèn dầu, thấy hoa con mắt. Buổi chiều khi đến đây, anh bận rộn tới độ chưa kịp ăn một thứ gì vào bụng. Và hút những hơi khói thuốc, hình như điếu này mới là điếu thứ hai? Người đàn bà thì không nói rồi, bà còn lòng dạ nào nữa mà nghĩ tới chuyện ăn? Than thở luôn miệng đôi khi mà quên được đói. Anh muốn tìm mua một ổ bánh mì, nhưng ngó trật tới người

con gái nằm thẳng cẳng trên chiếc chiếu, đành bỏ ý định đó đi.

Những sợi mưa trắng bay nghiêng trên ngọn đèn vàng đứng thu lu ngoài con đường tăm tối. Gió thổi vi vu đám lau sậy bên dưới ruộng nước và làn mưa biến thành một đám bụi mù chạy ngang đoạn lộ đen ướt nằm cao gần tầm mắt. Đâu đó có tiếng ểnh ương rỉ rả vọng tới, nghe như cô gái nằm đó đang ngủ mê và vừa nghiến răng.

Người đàn ông thở dài, ngó xuống chân mình chà đạp mẩu thuốc cụt tưởng như đang đứng trên ổ kiến lửa. Khi anh ngẩn mặt lên thì có hai ba đứa con trai chạy ùa vào. Đứa đội nón lá đứa mặc áo tơi ni lông trơn bóng, người chúng luôn nhễu xuống đất từng giọt nước. Anh thấy lạnh, ngọn đèn dầu thồi thụt đốm lửa làm những bóng đen chiếu trên vách như biết múa, chập chờn và có sinh khí. Chúng gọi anh bằng thầy, tưởng như giữa anh và cái xác chết kia có một sợi dây liên hệ nào đó. Đứa con trai khoảng mười hai tuổi lôi từ trong áo mưa ra cái bình nhựa và tờ giấy bạc nhàu nát:

- Tụi con chỉ mua được có hai lít xăng thôi. Tiền thầy đưa còn dư đây.

- Cám ơn mấy em. Được vậy là đã quý rồi.

- Thầy đừng nói thế. Tụi em rất thương cô Lan. Cô là giáo viên chủ nhiệm của lớp tụi em.

Người đàn bà ngồi sụp xuống, khóc òa:

- Thôi con ơi, mình mau về nhà đặng mạ còn khói hương nhang đèn cho con. Nằm chi đây mà lạnh lẽo rứa hè?

Người đàn ông tới mở nắp bình xăng chiếc xe gắn máy, đưa mũi hôn hít trên miệng cái bình nhựa hồi lâu rồi mới nghiêng đổ nó vào.

- Xăng bộ đội đó thầy. Không phải đồ dõm đâu.

Người đàn ông không nói gì. Anh nhìn tới người đàn bà định khuyên giải đôi điều mà chẳng mở miệng được. Mọi thứ rồi sẽ qua đi. Ban đầu, cái gì dính tới bộ đội đều là đồ dõm hết ráo. Giờ thì có thứ còn dõm hơn mấy ông "cù lần" kia. Tiếng xăng chảy ồng ộc xuống bình chứa, tiếng nấc của người đàn bà và tiếng thì thầm của đám trẻ vây quanh. Có khi tai anh không nghe ra những âm thanh ấy. Trước đây, anh từng tập cho mình làm sao để gạt được mọi tiếng động ra ngoài lỗ tai bằng cách tập trung suy nghĩ một chuyện gì đó. Dần dà, nó thành tựu và biến ra một thói quen vô ý thức. Anh đang nghĩ tới số tiền khá lớn mà mình sẽ có khi trở lại Huế. Vợ anh sẽ mừng vui ra mặt và dĩ nhiên anh sẽ dấu nhẹm chuyến thồ lạ lùng này.

- Nếu thầy không còn chi để nhờ thì cho phép tụi em về.

- Ừ, mấy em về. Tôi cám ơn mấy em một lần nữa nghe.

Bọn trẻ lật đật quay lưng bỏ đi. Xác chết thì lúc nào cũng thừa "quyền thế" để hù dọa người sống. Khi mẹ anh mất, anh thương khóc người đã đẻ anh ra nhưng anh cũng có những bước chân bất hiếu đi giật lùi như thế. Và lớn, cuộc đời quân ngũ mang anh lại gần biên giới của tất cả những niềm sợ hãi tột cùng, dạy cho anh biết một điều đơn giản: Thực ra xác chết có khi còn tịch mịch hơn một hòn đất, hiền hòa hơn một vị chân tu. Và đồng tiền? Có

thể người ta nói đúng, nó làm mình mờ mắt đi, ở trong mọi nghĩa.

- Mình chạy được chưa anh? Người đàn ông nhìn quanh quất, tính toán. Anh dắt chiếc xe tới dựng ngay cửa, đạp máy cho nổ sẵn. Anh vắt đoạn dây vừa nối dài ở cổ rồi bước gần chỗ nằm cô Lan. Anh khấn thầm trong miệng khi đưa tay giở tấm chiếu cuốn tròn kẻ xấu số. Anh cố không nhìn vào mặt người chết nhưng ở đuôi mắt vẫn trông rõ một khuôn trăng đầy đặn hiện ra. Tuổi cô ấy đâu khoảng ba mươi là cùng. Một hạt nút áo ở bụng bị sút mất, bày khoảng da trắng ngần và chắc là cái vùng màu sữa đặc đó lạnh lắm.

- Bác phải phụ tôi một tay.

- Con ơi là con, con có sống khôn thác thiêng thì xin cho mạ với chú ni được rước con êm xuôi về thành phố hỉ?

Người đàn ông nhắm mắt thu hết sức lực xốc nách cái xác chết ngồi dậy.

- Chừ anh tính làm răng đó?

- Tôi cõng chị này lại ngồi trên yên xe, nhờ bác vịn đỡ ở phía sau.

- Mạ đâu có muốn như ri, sức lực mạ mô còn nữa, con phải chịu khó một chút nghe.

Cánh tay cô Lan buông thỏng xuống, đong đưa khi người đàn ông lảo đảo đứng lên. Anh nhớ lại lần cõng một người bạn bị thương chạy thoát ra khu vực bị pháo kích và cố hình dung cô Lan đang ở sau lưng mình chưa hẳn là một kẻ đã lìa đời.

- Đừng bỏ rơi tao nghe. Tao đã làm mất hết giấy tờ, luôn cả thẻ bài... Nếu có mệnh hệ nào, tao không muốn mình là một cái thây vô thừa nhận. Tội nghiệp tao...

Máu ra nhiều. Nóng tanh và có vị ngọt. Chẳng rõ nó bị thương ở chỗ nào mà nói những lời trăn trối thật tỉnh táo.

- Mày hứa đi. Đừng bỏ rơi tao nghe. Hứa một lời cho thằng Trần Văn Y này yên tâm.

Lần đó anh đã hứa cả chục lần. Có thứ gì đó đến với anh để biến anh thành một lực sĩ, mạnh không thể tưởng tượng được. Và bạn anh, Trần Văn Y cuối cùng được bốc về nằm ở Quân Y Viện Duy Tân cả tháng trời, hồng hào mập mạp trong khi đôi chân anh vẫn lầm lũi đi mãi, trên những cõi miền khắc nghiệt xa lạ.

- Ui chao, cẩn thận một chút anh ơi...

Người đàn ông đặt cái xác ngồi trên yên xe. Người anh lạnh nhưng mồ hôi vẫn túa ra. Tay chân như bị đông cứng, vụng về. Tuổi trẻ và sức lực của anh đã tiêu một cách phung phí, đánh đổi lại được những điều xót xa buồn rầu. Giờ này, đi chập choạng có mấy bước đã thấy hụt hơi, đã nhìn ra những hao mòn.

- Con thông cảm cho mạ nghe. Hoàn cảnh bây giờ khó khăn vạn điều con ơi!. Phải mà mạ có tiền cho nhiều thì thuê một chiếc xe đò rộng rãi cho mình con nằm rồi. Trời ơi là trời, chi mô mà khổ cái thân già ri không biết? Mà con ơi, cũng chưa chắc chủ xe họ chịu chở cho mình mô. Mạ ăn hiền ở lành

mới gặp được chú này còn tử tế. Mười ông xe thồ, hết chục ông là lắc đầu quầy quậy. Dỡn chơi chi rứa bác, nghề tụi này có đời mô mà đi chở cái xác chết ôm eo? Chở đàn bà đi đẻ có khi còn phải kiêng cử nữa huống chi. Đừng đứng ở đó mà kèo nài van lơn cho mỏi miệng...

Người đàn ông khó nhọc co một chân lên để ngồi vào yên xe. Anh rút sợi dây trên cổ xuống, vòng lui sau và cột chặt người cô Lan vào người anh. Anh níu hai bàn tay lạnh ngắt thâm tím ra phía trước định trói hai cổ tay lại nhưng tần ngần không muốn làm. Những ngón tay duỗi ra, cứng như chân càng của con cua chết. Mấy đường chỉ tâm đạo trí đạo hằn rõ nét trong lòng bàn tay. Cô Lan có đôi bàn tay đẹp. Anh nghĩ thầm, vợ anh cũng thế. Có cái gì đó thật giống nhau. Thời gian ở trại cải tạo, một người bạn tù có khiếu về khoa xem chỉ tay đã truyền dạy cho anh ít nhiều. Khi được tha, vợ anh đã cười mũi vào sự hiểu biết của anh: Em mà có đường xuất ngoại? Thôi anh ơi, chạy xe thồ cho bảo đảm chứ đóng cửa ở nhà làm nghề thầy bói thì sớm muộn có ngày em lại khăn gói đi thăm nuôi. Anh đã nghe lời người vợ, giết chết ngay cái chuyện mê tín dị đoan kia để chạy hớt ha hớt hãi giữa đường sá bụi bặm thay vì ngồi mát mà ăn bát vàng. Và đúng, cô Lan đây cũng có số xuất ngoại, vậy mà tại sao lại chết sớm ở cái xó xỉnh này? Đi khỏi đời sống, xa hẳn trần gian, có phải là một cách xuất ngoại kiểu khác?

Người đàn ông rồ ga, sang số khi bà già đã yên vị phía sau cùng. Chiếc xe mệt mỏi lăn những vòng đầu lấy trớn, quờ quạng chạy lên đoạn đất đỏ quạch bùn lầy. Ngọn đèn quét qua quét lại, thọc vào bóng đêm vô đáy một luồng sáng giới hạn trông như thanh kiếm gãy mũi tần ngần chẳng biết đâm chém vào vật gì. Đầu óc anh thì khác, số tiền có được sau chuyến thồ này, anh đã biết chia cắt băm vụn ra cho những chi dùng có thứ tự ưu tiên. Hình ảnh bạn anh lại vụt hiện tới. Anh không hiểu được lời thằng Trần Văn Y: Mày là một hiệp sĩ mù không biết nghe gió kiếm.

Người đàn ông vặn hết tay ga. Từng cây số đường đi lùi phía sau, bóng đêm rách toạt mãi ở đằng trước và nỗi nóng lòng thì cứ thay phiên nhau dồn lên, dồn lên. Anh không biết mấy giờ rồi, những ngày cuối năm trời đất thường xỉn màu khó đoán. Anh sắp già thêm một tuổi và cô Lan này đẻ sớm mấy ngày trước Tết, nếu cuộc đời này có đó một vòng quay luân hồi, người chết đi đầu thai kiếp khác. Mà điều ấy nào có gì tin tưởng được khi tất cả mọi người đàn bà đều "khó tính" như vợ anh. Cô ta thực tế đến độ tàn nhẫn. Muốn có con à? Đẻ ra cũng dễ thôi, rách da xé thịt một lần chứ mấy. Nhưng làm cha mẹ thì trước tiên phải có bổn phận thử rờ sau ót mình coi. Anh nuôi có nổi không? Anh cạp đất là chuyện của anh, nhưng còn nó, trẻ thơ đâu có tội tình gì? Anh phải tập giả lơ trước những thứ mơ mộng kiểu đó. Bỏ dứt được thói nghiền cà phê thuốc lá rồi thì hẳn nói chuyện nghiêm chỉnh sau.

Nhiều đêm, ôm cứng thân thể trần truồng của vợ mình và trong khi làm tình, đầu óc anh cứ lởn vởn một ý nghĩ "mất sướng" luôn ám ảnh: Mình là người hay thú vật? Đang đồng tình yêu thương nhau hay biểu tỏ đơn lẻ thứ

hành động nhằm giải tỏa một cơn ghiền khó cưỡng chống? Chỉ có duy một phân biệt nhỏ nhoi, đó là thú vật nó sẽ đẻ trứng sinh con sau khi giao cấu; còn anh, mượn câu nói ông bà để lại "trời sinh voi sinh cỏ" thì luôn bị vợ anh coi là lạc hậu, bị chận đầu và đẩy lui tức thì y như đám tinh trùng sẽ chẳng bao giờ đi qua nổi cái vòng xoắn.

Khi về tới đúng địa chỉ, người đàn bà run rẩy bước xuống, vịn tay ở vai người đàn ông và nói với một thứ giọng đã lạt hẳn đi:

- Anh làm ơn làm phước cõng nó vào nhà giúp tôi. Mạ sinh ra làm chi mà cực khổ suốt đời ri con hè? Thân già trơ trụi biết xoay sở đường nào đây? Đã trót giúp thì giúp cho tới nơi luôn anh hí?

Người đàn bà lôi vạt áo dài lên lau mặt rồi lóng cóng tới mở cánh cửa gỗ. Ở sâu trong con hẻm này, ánh đèn điện bắt ngoài đường không đủ khả năng để mò tới. Người đàn ông bẻ gi-đông, chiếu luồng sáng độc nhất vào chỗ người đàn bà đang đứng còng lưng. Có tiếng chó tru từ đáy hẻm dội ra. Chùm lá cây nơi cái miếu đen đúa nguội lạnh hương đèn vặn mình sũng ướt xào xạc. Rồi mai này, cái miếu ấy sẽ cháy đỏ vài ba cây hương từ tay người đàn bà. Sẽ được khôi phục lại chân dung chứ không như giờ này, khi nhìn tới, người đàn ông có cảm tưởng đó là một cái TV công cộng đã bị phá vỡ màn ảnh.

- Để tôi thắp một ngọn đèn cho sáng sủa rồi sẽ ra phụ anh.

Người đàn ông đưa tay lên vuốt mặt, chà xát với nhau tìm hơi ấm. Khi mấy ngón bớt tê cứng, anh lần xuống bụng và bắt đầu tháo gỡ những múi dậy. Việc đầu tiên khi về tới nhà mình là sẽ phải tắm rửa kỳ cọ cho thật sạch. Người đàn ông nghĩ thầm. Sẽ ra giở cái lồng bàn ở mâm cơm, vừa ăn vừa bịa chuyện cho vợ nghe và cô ta ngồi ở cái ghế đẩu đối diện đếm tới đếm lui những đồng tiền khốn khó...

- Anh phải coi chừng cái bậc cấp kẻo té. Nhà của tôi mà đêm hôm đi bất cẩn cũng bị u đầu như chơi... Ui chao, con ơi là con. Con nói với mạ khi mô con lấy chồng thì con sẽ cho người tới sửa sang nhà cửa, mà giờ thì... Mạ già rồi chết sống không nói làm chi, còn con tuổi Dậu năm tới đây chỉ mới có hai mươi chín chứ mấy...

Người đàn ông chống chiếc xe lên, bao nhiêu sức lực còn ở trong người rã rời đều dồn vào hai tay, vào chân đi dò dẫm. Anh thấy một bộ ngựa đen mun, anh ngửi một mùi mốc ẩm và tự dưng anh chợt nhớ tới mẹ anh đến quặn ruột. Hầu như trên dương thế này, không có bà mẹ nào là đáng ghét hết. Đáng trách chăng, chỉ nên phàn nàn tới những ý nghĩ cạn xợt của bọn người làm con.

Anh đặt cô Lan xuống tấm phản. Một người chết nào có còn biết đau đớn là gì nữa, vậy mà chẳng hiểu sao anh làm công việc kia một cách thật cẩn trọng, nhẹ nhàng. Người đàn bà thì đứng sát anh, sắp xếp tay chân đứa con lại cho ngay ngắn. Bà kéo sửa quần áo cô Lan như một đứa trẻ đùa chơi với con búp bê nhựa, lẩm bẩm điều gì trong miệng khi nhìn thấy phần bụng của con mình phơi bày ra, chẳng còn hạt nút để cài.

- Cái gì đây?

Người đàn ông nhìn xuống. Trong bọc áo cụt lòi ra một mảnh giấy gấp tư. Nó được mở rộng bằng đôi tay run của người đàn bà.

- Mắt anh còn sáng suốt thì xin coi giùm tôi.

Tờ giấy ướt mềm, chữ viết nhòe mực. Người đàn ông đón lấy và đưa tới gần vũng sáng của ngọn đèn. "Mạ hãy tha tội cho con. Thân con nhơ nhuốc chỉ biết đi tìm cái chết. Ở thế giới bên kia, con xin cầu xin mình có đủ điều kiện để trông về mạ và phù hộ mạ được nhiều điều. Có nhiều khi, có nhiều kẻ sinh ra chỉ thêm làm chật đất, chẳng giúp được gì ai lại còn rắp tâm đi hại người. Con bị hại cho đến nỗi phải mang bầu, mặt mũi nào nữa mà dòm lại mạ. Khi cúng, khi chôn con xin mạ chớ có cúi đầu lạy lục. Việc làm đó chỉ dành cho những đứa trẻ có tội muốn van xin được thứ tha. Trước khi uống thuốc, con đã tắm rửa cẩn thận và hướng về thành phố để lạy mạ cả ngàn lần. Xin tha lỗi cho đứa con bất hiếu dại khờ này. Lan của mạ".

Người đàn ông đọc nguyên văn. Anh tính lướt bỏ một vài chữ nhưng nghĩ lại đây là một thứ chúc thư thiêng liêng. Cũng chẳng ích gì khi anh muốn dấu chuyện Lan đang có mang. Anh trả lại tờ thư, tự hỏi tại sao mình lại đâm ra lẩn thẩn cỡ đó?

- Trời đã khuya rồi, xin bác trả cho tiền công để tôi về.

Người đàn bà khóc không ra tiếng. Có một chút thương tâm hiện tới làm cho người đàn ông đứng gãi đầu hồi lâu. Trong anh mọc lên một ý nghĩ kỳ cục, chẳng biết người đàn bà này còn sống được bao lâu với tất cả những mất mát vừa đổ ập tới? Giả dụ bà chết quạnh quẽ trong căn nhà ẩm mốc này và cô Lan nghĩ dạy về phố ăn tết? Cô sẽ đớn đau, sẽ khóc lóc vật vã nhưng thà mà được vậy. Sự đánh đổi ấy xem ra hợp lý hơn. Khi cô mang trên ngực áo một miếng vải đen hình chữ nhật, biết đâu cái dấu hiệu tang chế đó nó lại giúp cô vượt qua được lời đường mật của thằng đàn ông sẵn sàng ngồi ngựa định quất roi chạy trốn?

- Tôi không có sẵn tiền. Anh vui lòng nhận lấy cái khâu hai chỉ này đi. Lan con ơi, mạ tính để dành cho ngày vui của con đó chớ, nhưng mà giờ thì con đâu còn thiết tha.

Người đàn ông đón chiếc nhẫn vàng. Một đôi lần có nghe vợ anh nói tới giá trị của nó ngoài thị trường nhưng anh vô tâm chẳng để ý. Vả lại anh đâu ngờ được có người khách lại dùng tới nó để trả công. Những kẻ đòi hỏi nó thường là bọn người tổ chức vượt biên, những chủ ghe hoặc là mấy ông có quyền thế trong guồng máy hành chính từ địa phương đến trung ương.

- Sao đó? Thiệt chớ không phải giả đâu. Nhà của tôi ở đây thì anh cũng đã biết rồi, trốn tránh chạy trời làm sao khỏi nắng? Tôi biết công trình khó nhọc của anh, tôi xin mang ơn. Và nói thiệt nghe, hai chỉ vàng đâu phải là ít.

Người đàn ông đeo chiếc nhẫn vào ngón út ở bàn tay trái. Trên đó một ngón, trước đây anh cũng có đeo một cái vòng mong manh bằng vàng tây. Nó đã bị cởi tháo vì một nguyên cớ nào thì anh cũng không còn nhớ ra. Vàng

bạc, những tên gọi đó ít khi thủy chung ở lâu được với tay anh. Mà ngay cả vợ anh cũng thế, ngày được tha về sum họp với vợ, bàn tay cô ấy cũng trống trơn. Anh không tiện hỏi, có nhiều chuyện cần phải tế nhị hiểu ngầm. Và điều muốn hiểu trước tiên, phải xem những cái vòng đó chỉ là một lớp sơn hình thức. Một người vợ ở không như thế để đợi chồng trong bốn năm thì ta chẳng có lý do gì để mọc lên được nỗi thắc mắc nghi ngờ. Thời buổi này luôn sản sinh những đố kỵ, ngờ vực trùng vây; nhưng cũng chính nó, chưa bao giờ nó làm cho người ta hiểu thấu tường tận tới hai chữ tình nghĩa cho bằng.

Người đàn ông ra lại xe, đạp nổ máy. Máy nóng, có mùi khét. Cánh cửa gỗ đóng sập lại, nhốt tiếng than khóc của người đàn bà ở bên trong. Anh cảm thấy lòng nhẹ hẫn, anh nhớ mẹ anh luôn nói câu: Làm xong một việc thiện như thể cất xong một cái am miếu. Anh lượn quanh sân một vòng rồi phóng xe ra đường cái. Tiếng chó ở cuối hẽm sủa tràng dài chào đuổi anh.

*

Nhà không có ai. Chiếc giường ngủ chưa buông mùng và trên bàn trống lạnh chẳng có mâm cơm để dành người về sau. Người đàn ông dựng chiếc xe vào vách, tới khóa cửa lại. Anh ra thẳng sau bếp, tro than lạnh ngủ như tuồng đã mấy ngày rồi chưa thức cùng với củi lửa reo vui. Đầu ngày khi ra khỏi nhà, vợ anh còn ngủ nướng trên giường. Đêm qua cô ấy than mệt, chắc phải ra chợ trời kiếm chút thuốc trụ sinh phòng hờ. Người đàn ông đứng bên lu nước nghĩ ngợi. Anh cởi áo và tự dưng sợ phải dội những gáo nước lạnh. Vợ anh trăn trở cả đêm, có khi anh nghe tiếng dép lê giữa nền xi-măng và tiếng nước chảy xối xả sau nhà xí tối đen. Anh không hiểu sao dạo này cô ấy thường mất ngủ, thường đi đái giữa khuya như một kẻ mộng du. Cô ấy cũng không hiểu nốt: Ừ, thật kỳ lạ, cứ hay gặp ác mộng không đầu không đuôi ở trong giấc ngủ. Ác mộng? Nằm mơ thấy mình sinh con đẻ cái chứ gì? Đừng nói chuyện tầm phào, em thấy mình luôn đặt chân đi ở những vùng đất không có trọng lực sức hút, người như bay bổng thì đúng hơn, trong khi mặt đất ở dưới thì cứ toạt nứt bày ra những hố sâu. Anh chỉ biết xem chỉ tay thôi chứ không biết cách giải mộng. Ôm anh đi rồi sẽ ngủ ngon trở lại, mà lỡ có nằm mơ thì có anh một bên em sẽ đỡ sợ hơn...

Người đàn ông bần thần một lát cho tới khi bị muỗi cắn mới hoàn hồn trở lại. Anh cởi quần đứng đái, nhìn xuống dòng nước sủi bọt chảy thoát ra đường mương và tự hỏi chẳng biết cái thằng làm khổ đời cô Lan giờ này đang làm gì? Lương tâm hắn có dằn vặt? Hắn đốt cháy một cây hương để ăn năn hay hắn đang hào hển rướn người trên bụng một đứa con gái khác? Hết Lan tới Huệ, tới Phượng đến Lài, Trinh, Ngọc, Thảo, Thanh, Cúc, Mai???

Người đàn ông mở tủ áo quần định đổi thay y phục. Anh ngờ vực nhìn tới xấp quần áo của vợ luôn xếp ở đó như có vơi cạn đi. Ăn trộm? Vô lý, mọi thứ khác vẫn còn y nguyên. Người đàn ông quay đầu nhìn xớn xác, anh thoáng thấy khuôn mặt mình lạ lùng hiện ra trong gương soi gắn trước tủ. Bộ điệu

gì mà tức cười, trông như mày đang đi lầm vào nhà người khác. Anh ôm một hai chiếc áo cũ của người vợ lên hôn hít. Mùi long não không làm phai nhạt mùi da thịt quen thuộc của người anh yêu quý. Anh đi quanh một vòng, hình ảnh gì mà giống như có lần anh đã lỡ mường tượng trong khi cầm được cái giấy phóng thích, đón xe xuôi ngược về thành phố. Không, đừng nghĩ bậy. Vợ anh luôn có đó, luôn gần gũi, luôn trăn trở, luôn gỡ tay anh ra để nửa đêm dậy giải thủy nghe êm ái...

Người đàn ông ngồi xuống ghế, chống cùi chỏ ở bàn mà ôm đầu. Anh nhấc cái bình trà lên để rót nước uống. Chất nước vàng sủi bọt chảy xuống tách nghe y như cái động từ mà vợ anh làm mỗi đêm. Có tờ giấy gì dính chặt dưới bình trà, gỡ ra thấy hằn một vòng tròn lem luốt in vào lá thư như khuôn dấu quái lạ nhằm thị thực chữ ký của vợ anh. Bàn tay người đàn ông run rẩy còn hơn bà già sáu chục có đứa con cưng vừa quyên sinh. Tuồng chữ vợ anh sao mà hệt như chữ viết của cô giáo viên cấp hai: "Anh Trần Văn Y bất ngờ bắt được đường dây vượt biển nên rủem đi. Thoát được thì em sẽ xoay sở lo làm giấy tờ để gởi về cho anh. Nếu anh cả tin mình đủ sức làm nghề xem chỉ tay thì lần này xin cầu mong cho em thành công ở chuyến xuất ngoại này. Hãy tin ở em, cũng như anh từng tin vào người bạn tốt, anh Trần Văn Y..."

Người đàn ông đọc hai lần. Một người sắp tự tử và một kẻ sẽ đi xa đều viết tháu giống nhau. Đọc lại lần thứ ba thì người đàn ông bèn vò "cái toa thuốc của bác sĩ" ấy đi bằng bàn tay nổi gân xanh. Ném nó xong, người đàn ông gằm đầu trông xuống đôi bàn tay trống vắng của mình. Anh vọc chiếc nhẫn vàng, anh bẻ những ngón tay kêu răng rắc và sau cùng nhìn săm soi vào những đường chỉ cắt vụn vằn.

Người đàn ông đưa hai bàn tay tới sát bên cây đèn dầu. Anh nhớ một đoạn phim cũ trong đó có cảnh người phù thủy muốn xáo trộn đời sống mình bằng cách múa may những ngón trên đầu ngọn lửa với miệng đọc một đoạn thần chú không thể phụ đề. Chưa có ai dạy anh câu thần chú, anh cắn răng áp hai tay ôm lấy cái bóng chụp thủy tinh. Trên đầu anh, những sợi tóc muối tiêu đã khô nước mưa. Nhưng đôi mắt, đôi mắt lạc thần của anh vừa nhỏ lệ. Y ơi, tao đúng là một hiệp sĩ mù mà chẳng biết nghe gió kiếm.

HỒ ĐÌNH NGHIÊM

1.1993



NGUYÊN HOÀNG NAM

(little) saigon blues

1. *càng già càng dẻo càng dai càng nhai càng ngọt*
càng già càng dẻo càng dai càng nhai càng ngọt

càng vót
càng tù
càng tru
càng méo

càng quẹo
càng hung

2. *saigon dảnh tới bolsa*
dảnh luôn cả lũ mới ra thái bình

3. *ở tuổi nào*
trái tim thành cái lưỡi
tài hoa thành bè phái
chịu chơi thành mất dạy
khôn ngoan thành điếm chẩy

ở tuổi nào mọc một cái đuôi
ở tuổi nào một tay bụm đít:
hồi trẻ chửi mấy khứa già
bây giờ cũng vậy

ôi những thế hệ việt nam
bao giờ cũng vậy

4. *tre chưa già* *tôi mọc*
tre đang già *tôi mọc*
tre già *tôi mọc*
tre xanh mỗ *tôi mọc*
tre vàng mỗ *tôi mọc*

NGUYỄN HOÀNG NAM



NGUYỄN THỊ ẤM

giấc ngủ nơi trần thế

Một buổi sáng mùa đông nắng ấm, có một con chim nhỏ lao vút vào trời xanh. Nó vừa đập cánh vừa kêu những tiếng thất thanh. Con người bất giác nhìn theo thảng thốt. Không hiểu sao có chuyện lạ như vậy. Bóng chim đã tan trong trời xanh, nhưng tiếng kêu còn vọng lại ai oán.

Ở những phố vắng cạnh những bến tàu bến xe thường là nơi tụ hội của những kẻ lang thang. Những người này, họ kiếm sống vừa lương thiện vừa bất lương. Nghề lương thiện như bốc vác thuê, gánh nước, đạp xích lô. Còn bất lương thì khỏi phải kể. Những người này họ thường mê cờ bạc. Đàn ông thì ba cây, tổ tôm, xóc đĩa... Đàn bà đánh tam cúc. Giấc mơ của những canh bạc thường lớn hơn giấc mơ nơi cuộc đời. Vâng!... Họ mê cũng phải.

Con người ở môi trường nào cũng vậy. Chúa sinh ra con người, loại nào cũng phải có tình yêu. Lẫn trong những kẻ lang thang có những bé thơ nhem nhuốc, chập chững chạy theo họ.

Một buổi chiều, tại một phố vắng, gần bến ô tô. Ba người đàn bà đứng tuổi ăn mặc lem nhem đương chúi đầu vào một cỗ tam cúc.

- *Tao kết tốt đen* - Bà béo nhất vừa cười vừa đặt đôi tốt đen xuống đống bài.

- *Đen quá* - Một bà gầy lên tiếng.

- *Tại mày ăn non... không chặn kết.* - Bà còn lại mặt rỗ làu nhàu nói.

Hai bà gầy cáu kỉnh móc tiền trong cạp quần ra trả. Ván tam cúc lại tiếp tục. Cạnh đó, một đứa bé cởi truồng mặc các áo xỉn màu, khoảng một tuổi đương ngủ. Tiếng cãi nhau của những con bạc khát nước làm nó khóc thét lên. Nó cũng chẳng phải vừa. Giữa hai cặp giò đen đủi là một con chim nhỏ bằng quả táo. Con chim nhỏ cũng giận dữ, nó tức giận phun nước hình cầu vồng. Tiếng khóc của nó làm ba con bạc khó chịu. Bà béo nói:

- *Này, mày dỗ con đi. Đau đầu chết khiếp.*

- *Kệ nó.* Bà mặt rỗ lên tiếng.

Thằng bé không được đoái hoài, nó càng khóc lớn hơn. Ván tam cúc bị gián đoạn. Bà mặt rỗ cáu kỉnh nhìn nó, nhưng thằng bé đâu biết. Nó khóc tím tái cả người. Tiếng khóc nghe như tiếng của xe cấp cứu. Bà mặt rỗ vừa thua bạc. Bà quay lại đưa bàn tay gầy gò đem đủi, nhưng móng tay lại được để dài và sơn màu hoa mười giờ tươi rói, nghiến răng phát vào đít nó một cái. Lần này thằng bé rú lên. Hai bà kia khó chịu nhìn bà rỗ cau có:

- *Hay mày gọi cho thuê đi. Để nó kêu thế này, không chơi được đâu.*

Bà béo lên tiếng. Bà mặt rỗ quay mặt hét vọng về phía sau:

- *Này Thủy ơi... Tao cho thuê này...*

Vừa nói bà vừa đưa tay vẫy. Gần đó, có một đám người đương lúi húi nấu ăn trên mấy chiếc nồi méo. Một cô gái khoảng hai mươi tuổi lếch thếch vừa đi vừa xốc quần tiến lại. Đầu cô úp một chiếc mê nón rách. Cô ẵm thằng bé lên. Cô nói:

- *Chị còn Xêđuxen không?*

- *Còn*

Bà mặt rỗ vừa trả lời, vừa móc cạp quần. Ở trong bao tiền thò ra một vỉ thuốc ngủ đương dùng dở. Bà đưa vỉ thuốc cho cô gái. Cô gái bóc lấy một viên rồi trả vỉ cho bà. Thằng bé vẫn khóc ngằn ngặt. Cô bế thằng bé ra máy nước công cộng gần đấy. Máy nước chỉ còn rỏ long tong như nước giọt gianh, cô qùy xuống chụm tay hứng nước. Lâu quá, chẳng ăn thua. Cô đưa tay cạy mồm thằng bé. Viên thuốc màu trắng được tọng vào họng nó. Tay kia cô vớt nước ở vũng dưới vòi máy, đưa vào họng thằng bé. Thằng bé sặc nước, nhưng rồi viên thuốc ngủ cũng trôi vào ruột. Cô bế nó đi.

Bà mặt rỗ từ nãy đến giờ chúi đầu vào ván tam cúc, bây giờ mới ngẩn mặt lên. Tiếng bà vọng theo: *Này!... Năm nghìn đấy nhé. Bao giờ nó tỉnh, nhớ mua cho nó đồng cháo.* Cô gái không nói gì. Cô đi về phía đầu phố...

- *Kết mã đen* - Bà mặt rỗ vừa nói vừa vỗ đùi đánh đét một cái.

Hai bà kia sửng sờ móc tiền trả. Thằng bé lúc này đã ngấm thuốc. Nó ngủ trên tay cô gái như một chiếc tã rách. Trời tối dần. Một cô gái quê với đứa con như vậy, nó làm động lòng trắc ẩn của con người. Bà mặt rỗ sực nhớ ra điều gì. Bà đứng dậy hét với theo:

- *Này... Khoảng mười hai giờ về nhá. Năm nghìn đấy!...*

Giá cả được nhắc lại lần nữa. Cô gái ngoảnh lại gật đầu. Cô bước đi, trời bắt đầu nổi gió. Những cơn gió lạnh buốt từ phương Bắc thổi về. Ông mặt trời vàng, nắng vàng đã biến mất từ lúc nào. Mây đen kéo đến, mưa nhỏ bắt đầu rơi. Những hạt mưa rơi xuống đường nhựa tung tóe. Cô gái bế thằng bé đi trong mưa. Cái mê nón chỉ che cho cô từ phần ngực trở lên. Tất cả người cô và đùi thằng bé bị nước xối ướt sũng. Bên hè phố có những người đi qua. Trong hàng vạn người đây, có hàng trăm người chưa được xem bi kịch. Cô gái len lỏi giữa những người dân ngồi chờ tàu. Trời bây giờ đã tạnh mưa. Cô vừa đi vừa khóc. Nước mắt cô chảy chầm chậm... Thỉnh thoảng qua chỗ đông người cô dừng lại. Một ông già thấy cảnh như vậy không chịu được,

quay mặt đi. Mấy người dáng thành phố trông thấy cô, họ cười. Cô không thèm xin họ. Dân thành phố sống với nền văn minh, họ lạ gì vở của cô. Không khéo, họ còn bóc vở của cô cho người khác xem. Tuy vậy, với hành trang như vậy, cô hy vọng.

Một người đàn ông đứng tuổi mặc quân phục nhà binh, tóc hoa râm, khỏe mạnh, nhìn cô ái ngại. Ông hỏi:

- Sao cô không thay quần áo khô đi. Ướt thế!... Bị cảm lạnh chết.

- Vâng. Hai mẹ con cháu năm nay mất mùa. Cháu chẳng có gì để ăn. Mẹ con cháu cố gắng xin ít tiền để sống.

- Chồng cô đâu?

- Anh ấy hy sinh tại Kampuchia.

- Thế còn gia đình cô?

- Gia đình cháu nói làm gì... - Cô khóc.

Người đàn ông ái ngại. Nghĩ một lúc ông nói:

- Tôi cho cô ít tiền đây. Mua cho cháu bộ quần áo mặc. Cho cháu ăn kẻo nó cảm lạnh.

Ông mò cái cặp da của mình. Lấy ra một xấp tiền nhỏ. Ông tách đôi đưa cô hai chục ngàn. Cô gái chùi nước mắt đưa tay đỡ.

- Cảm ơn ông. - Cô gái nói.

Cô đi ra cửa. Người đàn ông châm thuốc hút. Lòng thoáng buồn. Cô gái này trạc tuổi con gái đầu lòng của ông. Sao số phận nó vậy.

Năm phút sau, tại một phòng đợi tàu bên cạnh. Một cụ già, dáng vẻ nhà giàu xứ quê, mò hầu bao cho cô năm nghìn.

Một tiếng sau. Tại cửa đón khách vào ga, mấy anh lính trẻ về phép cho cô năm nghìn nữa.

Hôm nay trời sụt sùi, lúc mưa lúc tạnh. hai cô gái "bán hoa" ở ga ế khách. Các cô vừa hút thuốc, vừa nói chuyện với nhau bằng giọng ghen tị.

- Mẹ kiếp!... Con nhà quê kiếm bẫm thật.

- Từ tối đến giờ, tao để ý, có lẽ nó kiếm gần trăm nghìn.

- Từ giờ đến sáng, có lẽ nó phải kiếm được hai trăm nghìn.

Trời lại mưa. Cái giờ khắc lao động quên mình trôi đi nhanh lắm. Chiếc đồng hồ trên nóc nhà ga dạo một khúc nhạc. Ba kim đồng hồ chập một chỉ vào số mười hai. Giờ làm việc đã hết. Cô hoảng hốt rời khỏi nhà ga trở về. Thằng bé bắt đầu tỉnh. Lần này nó quá mệt vì đói và thấm thuốc. Nó mở mắt thao láo nhìn cô. Cô định bế nó vào một hàng cháo hoa ban đêm. Nhưng cô lại sợ muộn. Cho nó ăn xong mới về thì con mụ mặt rỗ kia lại phạt tiền cô.

Cô đi về qua những phố vắng tìm đến một mái hiên. Ở đó, còn bóng hai người trùm áo mưa kín mặt ngủ. Cô khẽ tóm chân họ lay lay. Áo mưa động đậy. Người đàn bà mặt rỗ thò đầu ra.

- Tiền đâu?... Sao về muộn thế?

Cô gái đưa năm nghìn đã cầm sẵn trong tay.

_ *Cho nó ăn chưa?* - Bà mặt rỗ hỏi tiếp.

- Có... Em cho nó ăn rồi.

Thằng bé đưa mắt nhìn mẹ nó. Mặt nó chẳng buồn chẳng vui. Cạnh mụ đàn bà là một gã đàn ông. Vẻ mặt của dân dao búa. Hắn càu nhàu vì bị mất giấc ngủ. Thằng bé được bà mặt rỗ đưa tay đón lấy. Nó được đưa vào nằm giữa hai người. Và ngủ ấm áp trong vòng tay của mẹ, và của gã kia.

Cô gái bước đi. Mảnh áo mưa được trùm kín. Họ lại tiếp tục giấc ngủ.

Thời gian vẫn trôi đi. Một giờ... Hai giờ... Ba giờ... Năm giờ sáng. Trời thành phố sáng dần. Bà mặt rỗ lục đục trong cái áo mưa rồi tỉnh dậy. Bà bế thằng bé. Thằng bé thỏng thượt. Nó đã chết. Người nó xám đen. Người mẹ nào mất con mà chẳng đau khổ. Bà rú lên như tiếng chó dại.

Một người... Hai người... Rồi ba người... Những người dân xúm quanh xem cái sự cố đặc biệt. Hai người cảnh sát tò mò tiến lại. Họ giải tán đám đông và và gọi một xe xích lô đưa bà mẹ và đứa trẻ bất hạnh đến bệnh viện.

Con chim xanh lúc nãy, chính là linh hồn thằng bé. Những linh hồn đau khổ nơi trần thế thường được lên thiên đàng. Thằng bé lên tới thiên đàng và kể với các bạn nó rằng: "*Hơn một năm nó sống dưới trần gian, nó toàn được ngủ. Giấc ngủ liên miên nơi trần thế...*"

Hà Nội, tháng mười hai năm 1991

NGUYỄN THỊ ẤM

(Trong nước)



TRẦN MẠNH HẢO

đối thoại với kiến

Con kiến mà leo cành đa
(Ca dao)

Tôi đến nước Nga tuần đầu xa lạ
Chợt phát hiện trong vali
Một chú kiến Việt Nam bé nhỏ
Đã leo qua sáu quốc gia mười bảy nghìn cây số
Không biết chú đã biết mình bò tới tận Liên Xô?
*
Tuôi vui mừng tìm lại tuổi thơ
Cái tuổi hồn nhiên được ngồi chơi với kiến
Cuộc chuyện trò này không phải dịch đâu
Một bên là con kiến nhỏ
Bên kia là ngước Nga, một phần sáu địa cầu
Tôi ngồi giữa
*
Như thế kiến không còn là kiến nữa
Cái gạch nối quê nhà sao mà thân thuộc kiến ơi
Cây phong mùa thu bên cửa sổ
Đã ném cho tôi một chiếc lá vàng mười
*
Rồi một ngày tôi mở vali
Chú kiến quê nhà đâu mất
Nước Nga rộng chắc là con kiến lạc
Tôi ngồi lo rụng hết lá phong vàng
*
Tổ quốc, có khi nào Người hóa thân thành kiến
Lặng lẽ bò qua sự vĩ đại của mình?
Nhưnhững đứa con vượt Trường Sơn ra thế giới
Không còn thích đóng vai người hùng cứu chuộc hành tinh

(Matxcơva đầu Thu năm 1988)
TRẦN MẠNH HẢC *(Trong nước)*



NGUYỄN THỊ HOÀNG BẮC

đôi lần chịu chơi

Một hôm lên cơn buồn bã và vì hết trò chơi, tôi lôi quyển sách yêu dấu nhất của mình ra. Đó là quyển sách của một người đàn ông đi tu mà lại lạm bàn về đủ thứ chuyện trên đời: chuyện nhà chuyện nước, chuyện gái trai tình dục, chuyện chung chuyện riêng. Tôi yêu quý quá trời vì thấy ông ta không phải như người leo lên tới đỉnh núi rồi, ngồi vêu vêu cái mặt ra để chọc quê những đứa còn trèo lên té xuống lụi hụi ở dưới như tôi chẳng hạn. Rõ ràng là ông ta (dẫu hỗn cách mấy tôi cũng không dám gọi là *thằng chả*, dù gọi vậy tôi thấy miệng mình đã đời hơn như tôi vẫn thường hằng ngày gọi nhiều loại đàn ông khác nhau bằng *những thằng chả*) — ông ta thực sự như một người thám hiểm trong rừng sâu núi thẳm và vượt qua hàng trăm hàng triệu ngàn cây số lao nhọc trên đường lên núi, tới được đỉnh, bình tâm nhìn lại, cân nhắc đắn đo mọi lẽ đường đi nước bước rồi lại chẳng tiếc công mình mà trèo trở xuống núi. Để nhắc chừng và đưa đón những đứa ngu si còn té lên té xuống u đầu sứt trán như tôi và vài người nữa: bọn thì đang té giếng, bọn thì đang khát nước, bọn đang lạc trong rừng sâu ác đấu với thú dữ, bọn suốt đời nuốt nhầm phải một thứ nấm độc ngất ngủ gần chết, bọn thì lại đói lả vì lương thực đi đường đã cạn lại bị một cơn sốt rét rừng hành hạ lên cơn, vân vân... Riêng phần tôi lúc bấy giờ thì còn lang thang ở thảo nguyên đi mãi mà chưa tới được chân núi, thử hỏi thấy bóng dáng tà áo đỏ (*) của ông ta mà không hớn hở mừng vui sao được?

Nhắc lại là tôi yêu quý quyển sách quá chừng. Và cũng nhắc lại là vì lên cơn buồn phiền trong chốc lát, tôi lật ngược quyển sách quí xuống, đại khái theo kiểu cứu người chết đuối, ta hay dộng đầu họ xuống đất để "xóc nước" cho ra. Lúc mười tuổi tôi cũng đã từng biết qua cái kinh nghiệm này. Sau khi bơi lội một hồi dưới biển xuống tận đáy, xem cát trắng sáng rực một màu pha xanh biêng biếc lộng lẫy chốn thủy cung, tôi há miệng ra kêu cứu tiếng nào là hớp vài ngụm nước tiếng đó, no nê đầy một bụng rồi cuối cùng tôi mắc vào một chiếc lưới và được vớt lên. Màn "xóc nước" bắt đầu: một người nắm cẳng tôi vác lên vai họ và bắt đầu chạy lui chạy tới. Đầu tiên là tôi thấy một vạt cát trắng xẹt qua xẹt lại trước mặt, một khối biển xanh rời rợi rồi mới tới đống mặt trời đỏ ké tỏa ánh sáng chói chang. Mồm hộc ra nước òng ọc, bụng phập phềnh đau điếng và sau đó mắt nổ hào quang đom đóm, tôi ngất xỉu luôn.

Cuốn sách quí của tôi đang bị dộng đầu! Kết quả là hình như tôi đang đọc

chữ Ma-rốc hay chữ Miến Điện (Thứ chữ in trên tờ quảng cáo dầu cù là?) và vì chưa từng học qua những ký hiệu ấy bao giờ nên tôi chẳng hiểu ất giáp mô tê. Đã bảo là đùa dai nên tôi kiên nhẫn từ tốn lật hết tờ này sang tờ khác, nhìn hết dòng này dòng nọ và kết quả cũng chẳng khá gì hơn lần xóc nước trước: tôi thiếu điều muốn ngất xỉu.

Đời tôi thiếu gì những lần chịu chơi đùa dai!

Lần đó được mời tới dự một dạ tiệc có một vài minh tinh, ca sĩ, nhạc sĩ cũng như vài văn nghệ văn gừng sĩ nổi tiếng. Cộng đồng chúng ta vốn nhỏ bé vì sống rải rác nên cái cộng đồng thu gọn này lại càng nhỏ bé hơn. Vui vẻ và vội vã, hôm đó ra đi tôi đeo nhầm cái kính nhìn gần mà không biết. Lờ mờ qua kính cận, tất cả mọi người xuất hiện dưới ánh đèn sân khấu hôm ấy quả là đã làm tôi say mê cảm động. Cái đầu hói lộ liễu của anh bạn nhạc sĩ bỗng nhiên như mờ hẳn đi, một vệt đen của cái bóng xam xám nửa tối nửa sáng che hẳn cái lõm đầu và hình như nghiêng nghiêng một mái tóc rũ trên trán anh. Rồi đến cái mũi to của cô bạn ca sĩ, cái bụng phệ hở hênh thô bạo của nhà thơ trữ tình thủ đô, da mặt trắng lạnh có lẽ vì dùng quá nhiều phấn trắng của người nữ chủ nhân khả ái bữa tiệc khoản đãi, tất cả dưới ánh đèn mờ ảo, cộng thêm với tội lờ mờ của cặp kiếng cận tôi mang, tất cả đã trở nên mông lung huyền ảo vô tả... Tôi vừa cảm động vừa ngây ngất vừa sung sướng hạnh phúc. Nỗi rung động vô biên ấy còn ở lại rất lâu về sau, dễ chịu như một mùi hương bền lâu chung thủy không nỡ rời bỏ tôi. Rồi nhìn quanh dường như mọi người ai ai cũng tay bắt mặt mừng, yêu thương thân ái. Mọi mưu toan tính toán, mọi bất bình dè bỉu, mọi rỉ tai nghi kỵ, những ngấm ngầm tranh chấp, khủng bố tạm lánh mặt ở nơi đây. Tôi muốn kêu lên vì sung sướng, "Eureka," như khi Archimede tìm ra chân lý về sức đẩy của nước hay ít ra thì cũng được như "Bác Hồ" đã nhảy múa lung tung vì tìm ra được con đường Đệ Tam Quốc Tế để cứu nước Việt tôi. Người ta cảm ơn Archimede và bây giờ thì có nhiều người đang trách móc Hồ Chí Minh, đêm hôm ấy, tôi đã giữ mình lắm mới không nhảy lưng tưng lên mà chỉ biểu hiện lòng tri ân vẻ đẹp bằng những nụ cười tha thiết nhất của mình.

Đời sống cũng cần sự thơ mộng biết bao nếu tôi thực tình trân quí nó. Đôi khi đời cũng lay tôi, tôi cũng chợt mê chợt tỉnh, nhưng như người lỡ nghiện xì ke, tuy không dám mánh mung chôm chỉa tình cảm yêu thương của đồng loại, nhưng nếu thấy có ở đâu đó một đốm lửa yêu thương thì phải lập tức thổi cho bùng để gây thành đám cháy. Đốt lửa để đốt tiêu hết rác rến giữ vệ sinh cho làng xóm, đốt lửa để đêm đông sưởi ấm làm tan đi băng giá, rồi gây đám cháy cho đoàn lưu dân phát rừng phá rẫy để chọn đất trồng hoa màu.

Một tên bạn khá thân lúc trước của tôi tên là Nghiêm, hắn là một tên đàn ông con trai rất hiền lành mủ mỉ và có lẽ cũng thuộc loại mắt lòa tai điếc. Nghiêm thường thủ thỉ tâm sự.

— Tôi mà biết làm thơ, tôi sẽ viết một bài thơ đại khái như là:

Nếu anh có được mắt nhìn sáng quắc

Tai tinh khôn nghe đủ tiếng thì thầm
Nếu đôi khi anh phải chịu ngậm câm
Thì thực sự anh chẳng còn muốn sống.

Mấy câu thơ ấy đã khiến tôi nhào xuống đất mà cười như ta thường gọi là *cười bò* mà hắn thì cũng cười, nhưng cười rất hiền. Năm Bảy Lăm, năm giải phóng miền Nam, hắn ba mươi tư tuổi, uống thuốc tự tử, bỏ lại một vợ hai con. Khi viết mấy dòng này về Nghiêm, tôi vẫn còn phân vân tự hỏi: thực ra hắn là một anh chồng lông bông, một người cha hèn nhát, trách nhiệm lem nhem đối với vợ con, hay thực ra hắn là một tên bạn rất hiền lành mủ mỉ, rất thân ái của tôi mà về sau tôi khó kiếm được một tên nào hiền lành mềm mỏng và gượng nhẹ đối với cuộc đời và bạn bè hơn hắn? (Những kỉ niệm nho nhỏ về hắn chỉ là những buổi chiều đi học về, song song đạp xe đi dạo mát, dáng hắn gầy, đen, xấu trai, ngồi trên xe đạp gác một chân lên lề đường để ăn trái cốc quệt muối ớt hoặc uống một ly nước mía có thả miếng quít vàng óng bên trên.)

Mấy lúc sau này trên văn đàn Việt Nam hải ngoại, nổi lên những cuộc tranh cãi rất gay go và nghiêm chỉnh về mấy vấn đề: văn học trong và ngoài nước, tự do và sáng tác, thời sự và tác phẩm... Tôi vui mừng cho rằng đó là những dấu hiệu khởi sắc của một môi trường sinh hoạt lành mạnh và dân chủ loại trừ hẳn các lối phê bình chụp mũ, nhận định bươi móc, viện dẫn dựng đứng, ngôn ngữ đầu đường xó chợ ra khỏi trường văn trận bút nơi đây. Về cái nỗi vui mừng này thì rõ ràng là tôi không cần phải vận dụng bất cứ một sự mơ mộng nào. Được nghe những người thực sự yêu đời, yêu con người, yêu lẽ phải tranh cãi nhau coi thử *ai yêu nhiều hơn ai* quả tình là kỳ thú! Đại khái nếu nói khoa trương một chút thì như lời Phật nói, so với sự vô thường của chút sắc hương lợi lộc, niềm vui chân lý là một niềm vui vĩnh cửu.

Ngày hai mươi tháng này, tôi nhận được một bức thư từ trong nước gửi ra báo tin cho biết là ông Năm Tráng đã chết vì sốt rét ác tính. (Tráng thứ năm, tên Tráng vì lúc trẻ nổi lên làm giàu nhờ tài tráng bánh tráng. Một mình lò của Tráng mới sản xuất được thứ bánh tráng vừa dẻo vừa thơm lại ngọt lịm mùi mật đường, ăn cuốn với thịt, cá, rau sống hay nướng dòn phồng cũng đều làm chảy nước miếng khách sành điệu ngang nhau.) Tôi tính thầm năm nay Năm Tráng cũng vào khoảng sáu bốn, sáu lăm tuổi, thôi thì thà chết sướng hơn. Sốt rét ác tính đã lên tới đầu hủy hoại bộ não mà bắt Năm Tráng sống vậy như một cái xác thừa thì cũng có quá đáng, vì bộ não của anh ta thì mới thiệt là anh ta.

Năm Bảy Tám, vì thất nghiệp và cùng quẩn, tôi đi lang thang mãi vào tận rẫy của Năm và xin ở lại làm thuê. Một buổi chiều, Năm Tráng chờ tôi nấu nướng xong xuôi (Tôi phụ trách việc cơm nước cho khoảng mười công nhân làm công ở rẫy mì của Tráng), Tráng bảo tôi đội nón lên rẫy cao xếp mì vào giỏ cho nhân công gánh về vì mì đào đã xong mà trời sắp tối mịt, nếu không gánh về kịp, để qua đêm thì bọn hàng xóm sẽ lấy trộm hết. Tôi xếp đến gánh

cuối cùng chờ người đến gánh về thì Tráng thình lình xuất hiện và bảo tôi để hắn gánh hộ. Tôi chỉ vác cuốc và nắm vào tay gióng bước theo hắn thôi. Vì đường tối mịt, không quen đường thì sẽ dễ vấp té xuống suối như chơi. Xuống hết cái dốc, nghe tiếng suối chảy rì rầm và dòng nước phản chiếu một chút ánh sáng đâu đó lấp loáng, thì Tráng bỗng đặt gánh xuống quay đầu lại, và hai mắt lấp loáng nhìn tôi. Tráng bất ngờ ôm chặt tôi rồi một tay đưa tay bịt miệng, một tay cố tụt quần tôi xuống. Tay đang nắm chặt cán cuốc, tôi ráng nện một cú thật mạnh bất ngờ vào khủyu chân của Tráng. Tráng kêu lên và thả tôi ra có lẽ vì đau quá. Tôi bỏ đi không kịp lấy tiền công làm mướn.

Nhưng câu chuyện sau đó không chìm xuồng chỉ vì tôi dại dột. Gặp vợ Năm Tráng ngoài chợ, tôi kéo bà chị ra kể lể và mách cái chuyện thằng chồng bà định hiếp tôi ở rẫy và cảnh cáo bà nên canh chừng tên chồng dâm ô khả ố đó. Ai ngờ sau đó chính bà ta lại đi tuyên bố rùm beng và rêu rao với mọi người là vì tôi không phải là người đoan chính nên chồng bà phải đuổi tôi khỏi cái bếp mù mịt khói của nhà bà đi. Kinh nghiệm chua chua chát chát nhai nhai nhổ nhổ này về loại tranh đấu nữ quyền sau đó vẫn tiếp tục xảy ra dài dài đối với tôi dù tôi có khôn ngoan tránh né hơn chút xíu. Tôi đã hết đổ khùng nổi nóng rồi mỗi khi gặp phải loại đàn ông trái tai gai mắt lúc nào cũng chực ăn gian nói dối gạt gẫm vợ nhà, nhưng lòng thì không ngớt thương thương xót xót cái lũ đàn bà ngu muội chung chung của chúng tôi chỉ thích phục tùng đàn ông hơn là siết chặt hàng ngũ (a ha) với nhau. Nữ quyền của *Phụ nữ Việt Nam* nếu không khéo giữ gìn, có ngày sẽ biến thành *Phở nước Việt Nam* vậy.

Nhưng cuối cùng thì Năm Tráng đã chết, và bà vợ lắm chuyện của hắn giờ đây ra sao? Dù sao thì tôi vẫn bùi ngùi nhớ bà. Mấy người bạn văn nghệ văn gừng ca sĩ nhạc sĩ mũi to, trán hói, bụng phệ, dầu đôi người có tướng làm lớn như câu tục ngữ dân gian vẫn truyền tụng:

Bụng to, trán hói, tiếng nói ồ ề
Đủ ba tướng ấy ắt là làm to.

Đếm đi đếm lại trên đầu ngón tay thì chưa thấy có anh chị nào làm to làm lớn gì cả. Tuy vậy họ cũng còn khá hơn cái đám bạn vừa gầy vừa đen từa tựa như Nghiêm bạn tôi thuở nhỏ. Mấy tay này thì có đồng nào tiêu sạch đồng đó, bữa nào no thì thật no và đói thì càng đói lả.

Dù gì thì tôi cũng nên đóng kết bài này lại để nói rằng sách vở, bạn bè, người quen kẻ lạ, người thân kẻ thù, dù nhìn ngược hay nhìn xuôi, nhìn sai hay nhìn đúng, dù cận thị hay viễn thị, tất cả đều là những kỉ niệm thơ mộng hoặc khốn kiếp khó có thể quên được trong đời một người tầm thường, không mấy thành công, chết nhát, mà lại ưa ôm đồm bày trò chịu chơi như tôi.

NGUYỄN THỊ HOÀNG BẮC, 2/93.

(*) Nhà sư Tây Tạng mặc áo đỏ.



ĐỖ TRUNG QUÂN

dã quỳ

Trên những triền đồi không tên
Mùa đông đánh thức những bông dã quỳ
Trên những con dốc không tên
Anh hỏi thầm sương mù và gió
Màu vàng ấy nói gì?

Tháng mười hai trên những giàn su xanh
Hơi thở mùa đông luồn trên mái ngói
Tháp nhà thờ đâm nhói
Nỗi buồn anh

Trên những triền đồi không tên
Thông đứng từng hàng mà cô độc
Dấu chân anh lên xuống dốc
Không đến đâu - không về đâu
Chiều tím như môi
Chiều lạnh như môi
Hình như vừa nhớ tên một người...

Những ngón tay lạnh cóng
Tháng mười hai
Co ro trong túi áo
Anh hỏi trong nỗi buồn của dã quỳ
Sao mày vàng đến thế?
Sao mùa xuân bay đi?

ĐỖ TRUNG QUÂN
(Trong nước)



HÒA VANG

phật úp mặt

Yêu thương nhớ Người của ngày 13-6 thứ 30.

Chỉ một mình tôi biết: Chỉ một mình tôi là duyên cớ khiến em thành ni cô. Gió thổi cả một đời tôi và em. Cũng gió ấy thổi suốt bao đời, bao người. Sư cụ trụ trì đầy ắp quyền pháp nơi đây, 92 tuổi thọ, vẫn còn đó, vẫn ăn mía và đan quạt, nhả bã khô cong, chưa một lần lồi các lóng nan mỏng tang.

Tôi đến nơi em sau một cơn mưa bất chợt. Tôi ướt hết vào đến vườn sau chùa, qua bồn Bát Chánh Niệm nâu tơi đất mới xăm vầm bón tưới, thì thấy em. Có một sợi dây thép chăng ngang hai gốc đại để nhà chùa phơi những yếm nâu. Tôi đã nói: Mưa bất chợt. Chắc em quên, mưa tắt rồi mới nhớ ra yếm mình, và đôi vú mình nhỏ. Em mặc cảm, ân hận vô lối và bù đắp tôi bao nhiêu. Nên nông nỗi thế, thành hạnh phúc thế. Yếm em như cả người tôi, ướt hết.

Tôi cười, tâm linh dày dặn và nứt nẻ, chút rêu phong vô cảm đậu lên môi, thốt thành tiếng:

— Bạch thày! Đã chiều, sau mưa, giờ lại le lói chút hoàng hôn... Tôi có được đứng đây đến se se bớt áo quần và mình mẩy, để khi về với vợ con nhà mình không đến nỗi lướt thướt, mướt mát không?

Em ngừng tay, ngoái lại, đã nhận ra tôi. Mảnh yếm nâu trên dây phơi tự nhiên giần giật trong gió. Gió ào ạt từ phía hồ lớn sau chùa đột khởi. Tôi nhìn em. Thực cả hai đều thấy chao đi trong gió mà tĩnh lặng nguyên vị như đang đứng giữa trục của cỗ xa luân quay tít. Cả ngôi chùa, đến từng góc đao xó, chợt tỏa ngút ánh lam mờ như khói. Tiếng em:

— Thưa quý khách! Cửa Phật kỳ thực là không có cửa. Nhà chùa kỳ thực lấy mái là Hoàn vũ. Người có thể hóa đá, mọc rễ ở đây.

— Không đâu! Bạch thày. Không đâu! Em. Còn... bên kia.

Tôi bặt tiếng vì em đã đổ vào tôi, áo nâu, vú nhỏ, khăn tuột rơi, tôi đỡ, rồi siết lấy em, hôn mút vào nơi đỉnh trán có xoáy bò liếm của em, khi xưa - tóc còn dài hầm hập hương lá cỏ - vần vũ giao hòa một ổ tròn âm dương, bây giờ gờn gợn những chân tóc như chân râu lợp xợp, ngái ẩm mùi da bọc xương

vòm sọ hơn với mùi mũ ni. Nhưng mặt em đã cựa ra, ngước lên. Môi em đã hươi lên, run bần bật:

— Anh ơi, con nó thế nào? Giọt hồng nơi trán nó còn không?

Tôi còn phải thở, hớp hớp từng ngụm, như miệng đầy tóc em khi xưa, chưa thể trả lời thì nghe tiếng dép lá me loẹt quẹt, lẹt xẹt vờn vào tai. Sư cụ trụ trì 92 tuổi thọ xuất hiện. Thứ tiếng khê khê, bèm bẹp:

— Ai thế vậy?

Em thưa, môi chưa hết run đã thoắt thoáng một dáng cười:

— Dạ... Một lữ khách nhiều râu tóc muốn nghe lịch sử Phật tổ. Con đang giảng.

— Giảng gì mà êm thế. Vào trong này, ba mặt một lời cho tôi nghe với.

— Xin vâng. — Cả tôi em một nhịp thốt ra, không hẹn.

Giữa chính điện uy nghi thơm ngát đèn nhang, hoa, tượng, tôi đối diện em, với qua cả một khoảng tiếng nhai mía và tiếng đan quạt khoan thai, soi lồng cả đôi mắt mình vào đôi mắt em, nghe tiếng em thánh thót từng giọt, từng giọt, rơi và tung bụi nước li ti lên:

— Năm 29 tuổi, Hoàng tử Tất Đạt Đa lặng lẽ rời bỏ cung điện, vua cha, vợ con, lên đường đi tìm chân lý - trở thành vị đạo sĩ Gautama, hay người đạo sĩ Thích Ca (Sakyamuni: Thích ca mâu ni). Lúc đầu, Gautama đã cùng một nhóm năm đạo sĩ khổ hạnh thực hành phép tu ép xác, mỗi ngày chỉ ăn một nhúm cơm, chút vừng. Ròng rã suốt 6 năm như thế, thân thể Gautama chỉ còn da bọc xương, tóc rụng đầy người, đầu óc choáng váng mà vẫn không tìm ra chính đạo. Người bèn quyết định trở lại thụ thực bình thường. Năm người bạn khia cho là Gautama đã xa rời đạo lý bèn bỏ Người ra đi.

Một ngày, Gautama đi đến gần một con sông.

Ở đó, có một cô gái chăn bò tên là Sujatha đã dâng biếu Gautama một bát sữa, vắt ra từ một con bò cái béo nhất, tốt nhất, đựng trong bát vàng. Gautama uống ngon lành và xuống sông tắm gội sạch sẽ, trong lòng cảm thấy khoan khoái. Chiều tối, Người đi đến một gốc cây Bồ đề, thiền định suốt đêm trên nệm cỏ tươi mới cắt và đến sáng hôm sau thì tìm ra chân lý Tứ Diệu Đế (Aryasatyani) thấy được căn nguyên nỗi khổ trần thế và phương sách diệt trừ nỗi khổ. Bình minh ló rạng, chim chóc vang ca, đạo sĩ Gautama đã thành Chánh giác, trở thành Đức Phật Thích Ca Mâu Ni. Lúc này, Người vừa tròn 35 tuổi...

Tôi vẫn đắm cả đôi mắt mình vào đôi mắt em. Từ mắt em, từng đợt sóng huyền dâng dâng, ùa thẳng vào tôi. Và tôi nghe trong sóng mắt ấy ào ạt tưng bừng một sự tích khác:

PHẬT ÚP MẶT

Không chỉ bình tro di hài của Đức Phật Chí Tôn cất tiếng kể cùng tôi, mà cả tán lá bồ đề xào xạc đỏ thắm kia nữa, cả nệm cỏ tươi nõn tinh khôi kia nữa,

cả con sông xanh và những đám mây ngũ sắc kia nữa. Cả hương thơm của đất trời cây lá, con người nơi đây nữa... Tất cả, tất cả đều đã cho tôi được lắng nghe:

Sujatha sinh sau Hoàng tử Tất Đạt Đa 16 năm, và đã một lần nhìn thấy Hoàng tử khi nàng mới là một cô bé tám tuổi. Một lần ấy thôi... vậy mà, đến hôm ấy, đang lùa đàn bò của mình qua cửa rừng, vừa trông thấy vị đạo sĩ hốc hác, tiều tụy, rách rưới và dơ dáy Gautama, Sujatha đã nhận ra và đoan quyết ngay: Chính là người đó, ngày ấy, đấy!

Cô khao khát muốn có ngay một bát sữa dâng biếu Người.

Cô chạy về đàn bò của mình, tìm đến con bò cái béo nhất, tốt nhất. Nhưng cô vừa chạm vào nó thì nó chạy lồng lên. Rồi cả đàn... chạy trốn điên cuồng, bàn tay cô, con người cô. Chúng chạy về cánh đồng cỏ tươi tốt. Cô đuổi theo... Trong những bước chân ràn rạt, cô nhận ra cánh đồng cỏ đã úa tàn, khô rộm đi, xơ xác tự lúc nào. Và khi túm được một con bò thì cô nhận ra nó, rồi cả đàn, đã gày óp, trơ xương, bước đi run rẩy tự lúc nào. Tóm lại: Những điều đã có lúc cô thấy trong những cơn ác mộng dữ dội nhất của một đời chăn bò... thì nay phút chốc thành sự thật. Cánh đồng khô úa cằn cỗi và một đàn bò ốm đói liêu xiêu.

Sujatha vẫn bước vào tận lều của mình, tìm chiếc bát ăn của chính mình - một chiếc bát sành bình thường và cúi xuống bầu vú tong teo của một con bò. Nó đã đứng lại, chịu cho cô vắt. Nhưng trong lòng bát vừa hiện ra một chấm trắng đục tí xíu thì con bò khuyụ bốn vó xuống. Nó ngất, mép sùi bọt.

Sujatha quỳ xuống giữa cánh đồng cỏ cháy, hai tay dang rộng, hướng lên trời, nước mắt chan hòa, cô gái cất lời phát nguyện và cầu khẩn:

— Hỡi các đấng thiêng liêng...

Con nguyện từ bỏ một đời con gái thanh tân cho đến giờ, lại xin nguyện từ bỏ cả một đời làm vợ, làm mẹ sắp tới, để cầu xin ngay phút này bầu vú trên ngực con đây tiết ra được một bát sữa tốt lành, tràn đầy...

Tầng không tĩnh lặng đến tột cùng.

Và... Sujatha bước đến trước Phật, trên tay là bát sữa nóng hổi, tỏa hào quang, ấy đấy.

— Thưa Người, dâng Người...

Nếu Người cứ giữ thẳng đầu hay ngửa mặt, thì em sẽ rót sữa vào miệng Người - nhưng như thế thì em phải đứng cao hơn Người - mà điều ấy thì em không muốn. Em sẽ quỳ dưới Người, dâng lên Người - nhưng như thế thì Người phải cúi xuống, phải úp mặt.

Phật đã úp mặt, uống cạn bát sữa của Sujatha.

Suốt đêm ấy, từ một lùm cây xa, Sujatha ngóng về phía cây bồ đề của Phật... Và sáng sớm, khi thấy những vầng hào quang ngũ sắc bắt đầu tỏa rạng bừng bừng nơi ngọn bồ đề ấy, cô mới rời bước ra đi, trở về với đàn bò đã lại béo tốt như thường của mình, với đồng cỏ đã lại xanh tươi như thường của mình, với con người đã mãi mãi không còn như thường nữa của mình.

Khi ấy thì Phật đã đứng lên, bắt đầu đi thuyết pháp.
Tôi đứng lên, vòng tay:
— Bạch hai thầy, tôi không muốn quần áo và râu tóc tôi khô hẳn khi về đến nhà mình. Xin đa tạ, và xin được khi khác nghe tiếp.
Và kịp vòng qua sư cụ trụ trì, ghé nói riêng vào em:
— Con khỏe. Giọt hồng trên trán nó tròn hơn, đẹp hơn.

HÒA VANG
(Trong nước)



NGUYỄN HUY VIỆT

nghĩa trang thơ

Có một nhà thơ suốt cả đời cặm cụi
Sắp xếp từng câu chữ
Những ý tứ hình thành
Rồi dở dang
Báo tử!

Có một nhà thơ suốt cuộc đời tư lự
Kéo những từ ngữ lang thang
Đẩy những câu thơ góa
Qua cuộc đời mình

Có nhà thơ mỗi buổi sáng bình minh
Đính chính lời báo tử
Các câu chữ đêm trước

Chiều nay có một người chậm bước
Sau những con chữ qua đời
In trên trang giấy

Có ai đấy khóc vì một bài thơ dang dở
Và cái gì đó vỡ trong cuộc đời
Ai biết đâu ở tít tận cuối trời
Chiều nay
Một đám các câu chữ
cúi đầu trong nghĩa trang thơ

NGUYỄN HUY VIỆT
(Trong nước)



NGUYỄN HƯƠNG

thư nước ngoài

Thưa Bạn,

Nếu phải bắt đầu bằng đôi ba điều về thời tiết thì trời lạnh lắm, mưa lất phất. Sân trước nhà tôi nở hai đoá thủy tiên. Yên tĩnh như cả mặt đất này còn đang ngủ muộn.

Trong dịp lễ nghỉ cuối năm có một số anh em từ xa về chơi nên chúng tôi gặp nhau nhiều lần. Có người sang từ Pháp. Có mấy người từ Canada. Có người về từ miền Đông Hoa Kỳ. Chúng tôi văn nghệ có, chính trị có, vô tâm có. Bắc có, Trung có, Nam có. Chúng tôi tả có, hữu có. Chúng tôi quá khứ Miền Nam có, không Miền Nam cũng có. Chúng tôi Phật giáo có, Công giáo có, không tôn giáo nào cũng có. Chúng tôi rời quê hương hơn ba thập niên có, chân ướt chân ráo ở xứ người trên dưới một năm cũng có. Chúng tôi ở từng khoảnh khắc là tập hợp của những trạng thái tinh thần biến động. Chúng tôi gặp nhau ăn, uống rượu, đùa cợt, ca hát, nói một mình và nói với nhau.

Bên ngoài những căn nhà nơi chúng tôi tụ họp là một thế giới lửng lơ giữa hai thế kỷ. Những đứa trẻ thơ Somalia nằm ở biên giới sống chết vẫn nhìn nhân loại với một thứ ánh sáng soi mói. Nhiều người vẫn không nhà ở Mỹ. Bosnia vẫn vùng vẫy giữa những trại tập trung biểu tượng của thế kỷ hai mươi. Chỉ ở thế kỷ này chúng ta mới đủ phương tiện, nhu cầu, và kiêu ngạo để đưa nhau cả khối người vào trại tập trung, cải tạo nhau, tàn sát nhau nhân danh những điều thiện mỹ. Nếu trại tập trung là một sản phẩm của ý thức hệ ở phần đầu thế kỷ, thì ở cuối thế kỷ tại Bosnia, chúng đã hiện hình là phương tiện của một thứ bản năng nòi giống không cần che đậy. Có ý nghĩa gì không ở lịch sử nối dài những thế kỷ và lục địa đẫm máu? Nhân loại đang trực diện nguyên thủy của bản thân giữa những ngày phán xét. Bên ngoài căn phòng của chúng tôi là một thế giới đang phải nhìn lại mình bằng tầm nhìn của thiên niên kỷ.

Còn chúng tôi. Chúng tôi cũng đang nhìn lại mình như những hồn ma đơn lẻ vất vưởng tứ xứ, như những cá thể đang cố tìm ý nghĩa cuộc đời, như những thành viên của cộng đồng người Việt không giới hạn địa lý. Cái khái niệm quốc gia với quyền hạn tập trung và biên giới cố định của trật tự chính trị

hiện đại, chúng tôi muốn quên đi. Chúng tôi muốn quên đi cả những biên giới cấm kỵ giữa nhau. Chúng tôi muốn cười, muốn nói như những người bạn thân trong một cộng đồng chính trị có cùng một lịch sử và văn hóa.

Vì vậy mà chúng tôi ăn cùng nhau, chúng tôi hát cùng nhau. Chúng tôi hát những bài đồng ca của nhau, khinh thường mọi cố chấp của những chính kiến hạn hẹp. Tôi nghĩ, những ly rượu, những khuôn mặt thân sơ, những lời đùa cợt, những tiếng cười, những đêm cuối năm có thể lấp đầy tất cả các hố sâu trên mặt đất. Chúng tôi hát những câu hát chiến tranh của hai đội quân thù nghịch, của hai phần đất nước phân định bằng một giòng sông và quá nhiều nấm mộ. Mỗi người chúng tôi cười trong lòng như được bứt dây giải thoát. Mỗi người chúng tôi khóc trong lòng như muốn đưa ma quá khứ.

Vậy mà có người không thể hát vì không thuộc bài bản bên kia. Và có người vì đã thuộc nó nằm lòng trong trại cải tạo mà không hát nổi. "Tổ quốc" có thể "vươn mình trên đầu súng quê hương" là điều đáng ngờ. "Ta cùng với bác hành quân" thì không thể xây dựng một cộng đồng đất nước. Chúng tôi đẩy nhau vượt qua giới hạn của quá khứ mỗi người. Chúng tôi nghĩ, sâu hơn những khẩu hiệu chính trị nằm lòng phải là biển là sông của thứ huyền thoại đồng bào trăm trứng.

Vậy mà, hình như, sâu hơn những con sông Bến Hải, những hùng ca thời chiến lại là những nỗi đau sâu hoắm. Thay vì đưa ma quá khứ thì mỗi nấm mồ trổi dậy thành mỗi vết thương. Chúng tôi đã bước qua vòng phấn của quá vãng. Vậy mà mỗi chúng tôi khóc cười trong một thế giới riêng biệt. Giữa chúng tôi không còn những sông Gianh đầu thai lại, không còn rào gai, không còn vòng phấn, mà chỉ là những nỗi đau riêng không thể sansẻ. May mà còn có rượu chuyền tay.

Thôi thì chúng tôi cùng đau những nỗi đau riêng. Gom lại làm mối đau dân tộc. Chúng tôi lại cười. Chúng tôi lại hát. Có người bỏ ra về. Người ở, người về đều say khướt. Chắc cả thế giới này cũng đang say khướt.

Tôi nhìn mỗi người bạn. Chúng tôi một lũ khóc cười như cả thế giới này điên. Chắc vậy. Tôi yên tâm như vậy. Chỉ có thế mới giải thích nổi thứ ánh sáng soi mói ở đôi mắt đứa trẻ thơ Somalia đang chết đói. Chỉ có thế mới giải thích nổi người không nhà giữa mùa đông xứ Mỹ. Chỉ có thế mới giải thích nổi những trại giam đàn bà Hồi Giáo để lính Serb cưỡng hiếp. Chỉ có thế mới giải thích nổi những vụ chính thân nhân những người đàn bà giết họ và bào thai oan nghiệt để giữ sĩ diện gia đình và vẹn toàn chủng tộc. Chắc ai cũng phải chết trong lòng một ít để làm người tỉnh giữa một thế giới điên. Có ai không phải giết chết một ít nhân tính để ích kỷ sống trước nỗi khổ con người. Tôi cũng muốn làm người tỉnh giữa bữa tiệc say. Nhưng đó chỉ là sự cô độc đáng sợ, và rốt cuộc lại là điều vô nghĩa.

Mà chỉ có thế mới giải thích được chuyện Việt Nam. Không phải chuyện Việt Nam gói gọn trong "vòng phấn quá vãng" của Dương Thu Hương mà là chuyện Việt Nam mãi đến hôm nay và mai sau nữa. Nửa đêm mưa tạnh.

Gió buốt hú trên khoảng sân trống, quật xuống cửa sổ. Cái con người Việt Nam trào lên như từ mạch giếng. Lâu rồi, lúc nhỏ tôi nhìn thấy vụ lấy cốt ông ngoại. Giữa động cát, nước ứ trào từ áo quan như mạch giếng. Việt Nam giống như bãi chiến trường giữa khốn khó và phong phú, giữa bản lề và sức bộc phát hủy hoại, giữa ham muốn và kềm hãm, giữa thiện và ác, giữa quá khứ và tương lai. Giống như thời hỗn mang vũ trụ.

Chuyện Việt Nam như chuyện cuộc đời. Giữa bi thảm hiện hữu là những chấm sáng hy vọng. Giữa đổ nát xã hội vẫn có những con người nấn níu vào vun xới bóng cây xanh. Hình như nhân tính cũng không dễ dàng gì bóp chết. Không phải chỉ có bản năng sinh tồn mới là sản phẩm của hai tỷ năm tiến hóa trên mặt đất. Hình như ngay cả khát vọng hướng thiện cũng là một thứ sinh khí kết tụ. Dù cái đỉnh cao nhân tính cũng chính là thân phận nghiệt ngã con người. Hạnh phúc thì chỉ có thể tương đối và mong manh.

Chúng tôi lần lượt chia tay. Ai về xứ nấy, những vùng đất cách xa nhau bằng tôi cách xa Việt Nam. Sau bữa tiệc say, sau những trận khóc cười. Chúng tôi tỉnh lắm. Chuyện Việt Nam của hôm nay và mai sau không phải là chuyện những nấm mồ. Những nỗi đau đã tỏ. Những bóng ma đã nhận diện. Chắn chắn, những vết thương sẽ không lành khi chưa có điều kiện. Nhưng tạm thời bây giờ, mỗi người chúng tôi trồi lên từ hố cá nhân, bắt tay nhau và trở lại những đồ án và hướng đi chung: Chúng tôi cùng mong bạn hạnh phúc trên chính quê hương mình, dù đó chỉ là thứ hạnh phúc tương đối và mong manh.

Tôi đã được sống những ngày cuối năm kỳ lạ. Chuyện tỉnh say, chuyện ngăn cách, chuyện hội tụ, chuyện thế kỷ, chuyện thiện ác, chuyện nhân tính và tấn bi kịch chinh phục hạnh phúc vĩ đại và vĩnh hằng, chuyện đổ nát, chuyện đi tìm lại hạnh phúc nhỏ bé và mong manh, cũng bằng nhân tính. Chúng ta không ai chạy thoát định mệnh chung. "Đến bao giờ, hỏi đến bao giờ trên mặt đất này xuất hiện tiến bộ?" Biết đâu mặt đất này chẳng dửng dưng trước khái niệm thế nào là thiện, là mỹ, là tiến bộ?

Nhưng thưa bạn, không gian trên kia là bóng tối không cùng của những điều không thể biết.

Và chúng tôi chỉ biết bước đi như thể trước mặt là ánh sáng cuối cùng trên mặt đất.

Ngày 17 tháng Giêng năm 1993.
NGUYỄN HƯƠNG



HOÀNG XUÂN SƠN

âu cơ

Những người con không chia lìa
Henri và William

Sáng cố thoát đi bàn chân nhện
ngày chậm bò sang nỗi đợi mong
vì nắng cũng chưa là khắc khoải
nên mối u hoài khép ngọn phong

Đò chở sang sông trăm chuyến gió
lòng ai con sóng ngại xô bờ
đường tóc chưa rẽ sầu luân lạc
sợi rối ai làm nên dáng thơ

Cảm xúc như máu vô cùng tận
rờn rợn tay sương buốt nguyệt kỳ
bình minh từ buổi trăng non chết
mà nhớ sông hồ đi cứ đi

Mà chân đạp xuống vàng son lệ
Sông phố rồi trao gửi ngạn về
xin chút ngậm ngùi cho hương lửa
xin cả ngôi trời sao điếng tê

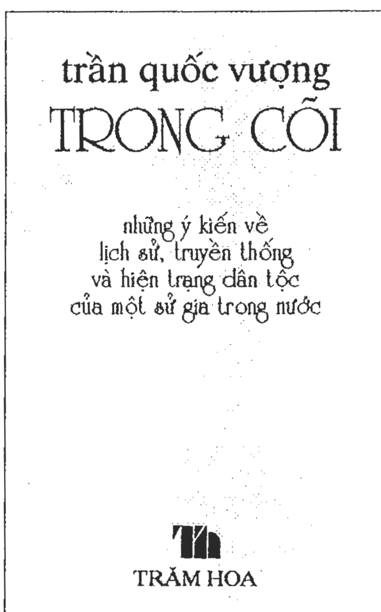
Ai hiểu dây đồng sắt se lạnh
tàn vút âm thương giạt bãi bờ
chia mối bến đàn đêm cát cứ
và nỗi buồn còn đó âu cơ.

Tố Luân, tháng hai chín ba
HOÀNG XUÂN SƠN



THẾ UYÊN

trong cõi của trần quốc vượng



TRONG CÕI, *những ý kiến về lịch sử, truyền thống và hiện trạng dân tộc của một sử gia trong nước*, của Trần Quốc Vượng. Lời bạt của nhà xuất bản, bìa của Khánh Trường. Trăm Hoa xuất bản tại California, Hoa Kỳ. 288 trang, giá 15 USD. Địa chỉ phát hành: Nhà xuất bản Trăm Hoa, P. O. Box 4692, Garden Grove, CA 92642, USA.

Điểm độc đáo đầu tiên cần nói ngay về cuốn sách này là: trong 17 bài tạo thành cuốn sách có 5 bài được viết tại Hoa Kỳ khi tác giả, vốn là giáo sư sử học tại Đại Học Tổng Hợp Hà Nội, được Đại Học Cornell mời sang làm nghiên cứu gia trong năm 1991. Như vậy *Trong Cõi* có thể coi như một dấu mốc cho sự giao lưu văn hóa giữa nội địa và hải ngoại, đưa Việt Nam ra khỏi tình trạng lệ thuộc về tư tưởng cũng như văn hóa và phương Bắc lục địa Á Châu (Trung Quốc và Nga).

Điểm thứ hai cần nêu là về bản thân tác giả: Trần Quốc Vượng từ lâu vẫn được xếp vào thành phần "sĩ phu Bắc Hà", nghĩa là một người trí thức còn giữ được mình là người trí thức, không để Đảng CSVN biến thành trí-thức-xã-hội-chủ-nghĩa (viết theo đơn đặt hàng của Đảng và đưa ra những nhận định và kết luận Đảng muốn).

Tư cách trí thức này của Trần Quốc Vượng được biểu lộ trong những bài ông viết trong nước về trống đồng, các đô thị cổ, các nhân vật huyền thoại cũng như lịch sử (từ Phù Đổng Thiên Vương tới Chu Văn An, Lê Quí Đôn và Hồ Chí Minh). Ông dùng con mắt khách quan của một nhà sưu khảo lịch

sử và văn học, đi khắp nơi, coi tận mắt, nghe bằng đôi tai của mình, rồi kết luận ra sao ghi lại làm vậy. Và khỏi nói cũng biết những kết luận của ông đã có lúc làm những người cầm quyền bảo thủ nội địa (và một phần nào cả những người bảo thủ ở hải ngoại nữa) không hài lòng.

TÌM LẠI MỘT NỀN VĂN HỌC DÂN GIAN VIỆT NAM

Một trong những khám phá đáng chú ý của Trần Quốc Vượng là ông đã nhìn thấy một nền văn hóa dân gian có từ trước khi Việt Nam tiếp thu Phật Giáo, Nho Giáo, Lão Giáo, rồi Thiên Chúa Giáo với văn minh Âu Châu. Qua các bài khác nhau, ông chứng tỏ là một số nét chính của nền văn hóa này vẫn tiềm tàng cho đến tận ngày nay. Thí dụ như "tín ngưỡng phồn thực của dân gian" và "nguyên lý Mẹ" (nguyên lý Cha do Trung Hoa rồi Thiên Chúa Giáo du nhập về sau).

Ở Tây phương chúng ta không xa lạ gì với các trống đồng Đông Sơn, nhưng Trần Quốc Vượng là người đã nhìn thấy cái mà mọi người không thấy (hay có thấy mà để cho chủ nghĩa tiết dục của Nho Giáo hay giáo lý thanh giáo của Thiên Chúa Giáo cấm cản không cho bàn tới). Ông viết: *"Tôi cũng ngờ rằng tượng 4 cóc (hay 4 cặp cóc) trên trống đồng hay tượng 4 cặp trai gái giao phối trên nắp thạp đồng Đào Thịnh là tượng trưng 4 tiết trong một năm — một chu kỳ thời gian của cư dân Việt cổ trồng trọt ở thời đại Đông Sơn."* (tr 48) Ông cũng cho biết những tài liệu giảng dậy về sự tích bánh dầy, bánh chưng vẫn được phổ biến trong học đường của cả hai miền Nam và Bắc trước đây đều thiếu chính xác. Ông chưng bằng cớ rằng thực ra dân Việt cổ miền Bắc (và vùng Đông Anh gần Hà Nội hiện nay) vẫn gói bánh chưng như đòn bánh tét của miền Nam. Ông cho biết:

"Bánh chưng tròn dài tượng Dương vật, như cái chày, cái nõ. Bánh dầy tròn dẹt tựa Âm vật, như cái cối, cái nường. Đó là tín ngưỡng và triết lý nõ-nường-chày-cối chưng dày của dân gian, của tín ngưỡng phồn thực dân gian.

"Ngay khi đã gói bánh chưng vuông, dân gian ngày trước vẫn có tục lệ buộc hay áp hai chiếc bánh, một sấp một ngửa đặt trên bàn thờ và khi biếu họ hàng khách khứa ngày trước dân gian cũng giữ tục biếu một cặp bánh chưng (cũng như trước đây bao giờ dân ta cũng mua một đôi chiếu) chứ không bao giờ tặng một chiếc bánh chưng (cũng như không bao giờ mua một chiếc chiếu)." (tr 145)

Ở trang 179 và 180, ông nhấn mạnh:

"Đây là sự hòa hợp của nguyên lý Âm Dương, sự hòa hợp của nguyên lý MẸ và nguyên lý CHA, được người bình dân Việt Nam khuôn vào đẳng thức sau của tín ngưỡng dân gian:

Tháng tám giỗ Cha
Tháng ba giỗ Mẹ."

Cha là Đức Thánh Trần, giỗ vào tháng tám. Mẹ là bà Liễu Hạnh. Trần Quốc Vượng viết: *"Liễu Hạnh là đại diện... của nguyên lý MẸ của nền văn*

hóa dân gian Việt Nam chống lại nguyên lý CHA của văn hóa Nho Giáo phong kiến Trung Hoa đã ảnh hưởng mạnh vào triều đình và tầng lớp trên (kẻ sĩ) của Việt Nam, nhất là từ thời Lê." Ông cũng cho biết là khi Nho Giáo mạnh vào triều đại nhà Lê thì nguyên lý Mẹ với tín ngưỡng phồn thực cổ truyền của Việt Nam *"bị cấm đoán vì bị triều Lê xem là dâm tục."* (tr 176)

Tuy Trần Quốc Vượng không công bố công khai, nhưng người đọc vẫn có thể hiểu rằng chế độ tiết dục của giai cấp kẻ sĩ Việt Nam là do ảnh hưởng ngoại lai mà thôi. Điều ấy có thể cắt nghĩa được tại sao dân chúng Việt Nam đã phản ứng bằng câu ca dao trứ danh: *"Văn chương chữ nghĩa bề bề, Thần l... ám ảnh cũng mê mẩn đời,"* hoặc *"Ban ngày quan lớn như thần, Ban đêm quan lớn tần mần như ma."* Chúng ta cũng có thể nghĩ thêm rằng, chủ nghĩa thanh giáo đã ngự trị trong văn hóa văn học thành văn Việt Nam từ thời Pháp thuộc tới hiện nay cũng là ảnh hưởng ngoại lai: chủ nghĩa thanh giáo của Thiên Chúa Giáo và Mác Lê Nin. Cũng bởi thế những nhà nghiên cứu văn học Việt Nam cũng đã nhận thấy tình yêu và tính dục, nhất là tính dục chỉ xuất hiện nhiều trong ca dao tục ngữ, truyện cổ, truyện tiếu lâm... của văn học truyền khẩu mà thôi.

NHỮNG KHÁM PHÁ MỚI VỀ TIỂU SỬ DANH NHÂN

Khi nghiên cứu về các tiểu sử các danh nhân, Trần Quốc Vượng đã tỏ ra có một khả năng cao về sưu khảo khoa học. Khi nghiên cứu về Lê Quí Đôn, ông đã chứng minh thành công là trên thực tế Lê Quí Đôn là con bà vợ thứ ba và con trai thứ ba, chứ không phải con bà vợ đầu và trai trưởng như các tài liệu chính thức phổ biến ngày nay. Điểm độc đáo và cũng là điểm quyến rũ người đọc là khi nghiên cứu người xưa như thế, ông hay "nhân tiện" bàn luôn về truyện đời nay. Thí dụ như khi tìm hiểu về quê hương thực của Đặng Trần Côn, ông đã kết luận theo kiểu đá xéo cho chủ nghĩa lý lịch với giai cấp của Đảng CSVN một cái như sau:

"Sao mà ở xã hội quân chủ Nho Giáo Việt Nam ngày trước có nhiều bậc danh sĩ tài danh xuất thân nghèo khổ và lênh đênh đến như vậy? Thế thì phải xếp kẻ sĩ vào đẳng hạng nào trong nấc thang "giai cấp", theo cái nhìn "Mác Xít"?

"Họ xuất thân "nông dân" nhưng về ý thức hệ thì lại theo Nho Giáo là hệ tư tưởng của giai cấp "địa chủ" thống trị chăng? Tôi chỉ biết trong xã hội quân chủ có những người nghèo, như Nguyễn Công Trứ "than nghèo" mà rất "hay chữ", trong khi có những kẻ trọc phú một chữ Hán bẻ đôi cũng không biết..." (tr 245) (Phải đợi đến sau 1986 Đảng CSVN mới chịu gỡ mũ phong kiến thống trị cho Nguyễn Công Trứ và cho phục hồi văn chương của ông —- chú giải của người điểm sách.)

Khi viết lại tiểu sử Trương Hán Siêu, một danh sĩ thời Trần, tác giả bài phú nổi danh *Bạch Đằng Giang Phú*, Trần Quốc Vượng đã nhấn mạnh sự kiện khi còn trẻ ông này là người bài Phật Giáo nặng ký. Lợi dụng chức vụ

đại thần quyền uy, có lúc ông cho dựng bia bài Phật Giáo ngay ở các chùa, kể cả chùa gần làng cũ của mình. Nhưng khi về già Trương Hán Siêu đã đổi ý kiến, hỏi han về chuyện đả kích Phật Giáo. Vốn là một trí thức ngay thẳng, ông đã viết hai câu thơ sau:

Phù thế như kim biệt
Nhân thân ngộ tao phi.
Đời lênh đênh trước khác nay
Thân nhàn mới biết trước ngày lầm to!
(Trần Văn Giáp dịch)

Nếu Trần Quốc Vượng ngưng biên khảo của mình ở đó thì ông không đến nỗi lãnh nhiều búa của Đảng, để đến nỗi sau khi từ Mỹ trở về Việt Nam, ông bị cho về hưu non với số lương tháng đủ mua ba chai bia. Đằng này ông "nhân tiện" bàn thêm như sau:

"Việc "biến chuyển tư tưởng" của ông (Trương Hán Siêu) ở thế kỉ 14 thời mạt Trần làm tôi nhiều phen nghĩ đến cái trường hợp của nhiều cán bộ cộng sản hiện nay ở Hà Nội, Việt Nam.

"Thời trẻ, họ hăng hái hoạt động cách mạng, vào Đảng Cộng Sản theo chủ thuyết Mác-xít vô thần. Họ ủng hộ hoặc tự mình tham gia phá hủy không ít đình chùa miếu đền. Họ ngăn cản nhân dân, người dân thường, đi lễ bái, hội hè đình đám. Nhưng bây giờ về già, về hưu, thì họ lại cùng "trở về với nhân dân". Nhiều người bây giờ đi lễ đền, giữ đình, giữ chùa, nhiều người vẫn ở nhà với con cháu nhưng mồng một ngày rằm theo lịch trăng, họ cũng đi lễ đền, lễ chùa, trước còn e dè, giấu giếm, sau thì công khai. Nhiều người thậm chí còn nghiên cứu cả Phật Giáo nữa và một số không ít lắm, vẫn tin vào thần thánh ma quỉ... nghĩa là một thứ animisme cuối mùa... Họ giác ngộ hay là suy thoái? Cũng là tùy theo cách nhìn." (tr 238)

Nhưng theo những nguồn tin không chính thức, Đảng giận Trần Quốc Vượng nhất có lẽ vì sau khi biên khảo về Lê Quí Đôn, ông đã "nhân tiện" công bố luôn những gì ông đã sưu khảo ra trên thực địa về tiểu sử Hồ Chí Minh. Ông cho biết Hồ Chí Minh là cháu nội của ông đồ Cử nhân Hồ Sĩ Tạo, chứ không phải dòng Nguyễn-sinh ở làng Kim Liên.

Ông đồ Hồ Sĩ Tạo được nhà họ Hà đón về dạy học tại một làng không xa Kim Liên. Nhà họ Hà có một cô con gái tên Hà Thị Ty *"tài hoa, nhan sắc, đàn ngọt, hát hay, múa khéo, đặc biệt là múa đèn."* Trai tài gái sắc ở thế lửa gần rơm thì đương nhiên cô Ty có bầu thôi. Ông đồ Hồ Sĩ Tạo lại có vợ con rồi, bởi thế họ Hà phải kiếm người chịu "hốt ổ" cô gái "khôn ba năm dại một giờ" trước khi làng bắt vạ về tội chửa hoang. Lúc đó có ông Nguyễn- sinh Nhậm tuổi cao, góa vợ, nhà nghèo, ở làng Kim Liên, bằng lòng "hốt ổ", nghĩa là lấy cô Ty đang mang thai. Đứa con trai sinh ra sau đó là Nguyễn-sinh Sắc, thân phụ của Hồ Chí Minh.

Ông đồ Hồ Sĩ Tạo sau này thành đạt, làm quan to ở Huế, nhưng vẫn không quên người tình cũ họ Hà và đứa con trai lạc loài. Bởi thế Hồ Sĩ Tạo

đã dùng hết thế lực mình để xin cho Nguyễn-sinh Sắc được làm ấm sinh, được vào học Quốc Tử Giám ở Huế. Sắc bèn đổi tên là Huy, mang vợ và hai con trai vào Huế học và đỗ Phó Bảng — đứa con thứ hai tên là Nguyễn-sinh Côn, tức Nguyễn Tất Thành, Nguyễn Ái Quốc, Hồ Chí Minh sau này.

Trần Quốc Vượng cho rằng Nguyễn Ái Quốc biết rõ như họ hàng làng nước thời đó là Hồ Sĩ Tạo mới thực là ông nội mình, một ông nội đa tình nhưng có tình có nghĩa, nên khi phải đổi tên mới, đã chọn họ HỒ — để thành Hồ Chí Minh.

Đối với chúng ta, những người hải ngoại, thì sự phát kiến như trên không có gì đáng bàn luận. Có ông nội học giỏi và có tình có nghĩa, có bà nội lãng mạn, đàn hay, múa đẹp thì "càng hách" chứ sao. Nhưng tại Việt Nam, Đảng CSVN từ lâu đã theo đạo... thờ thần nên đòi hỏi mọi người phải chấp nhận một tiểu sử Hồ Chí Minh ba đời đều đẹp, chính thống, không có mục trai gái yêu nhau ngoài vòng lễ giáo như thế. Người chủ trương tạp chí *Tuổi Trẻ* (Sài Gòn) là Kim Hạnh, gần đây chỉ chưng bằng cớ là "Bác Hồ có vợ" thôi mà đã bị bay chức, thì Trần Quốc Vượng phải về hưu với ba lon bia (mong là bia ngoại) mỗi tháng, thì cũng đã là khoan hồng chán.

VẤN ĐỀ THIÊN CHÚA GIÁO

Lịch sử truyền đạo Công giáo ở Việt Nam từ lâu vẫn còn là đề tài gây tranh luận. Và ai cũng biết là Đảng CSVN là thành phần chĩa mũi dùi mạnh nhất, kết tội giáo hội này là *"âm mưu của chủ nghĩa thực dân"*, là *"dọn đường cho chủ nghĩa thực dân."* Bây giờ Trần Quốc Vượng, giáo sư ở giữa Hà Nội, đã can đảm chiếu cái nhìn ngay thẳng của sử gia vào thời kỳ đầu của đạo Công Giáo ở miền Bắc, để thấy như sau:

"Thoạt kỳ thủy đạo Thiên Chúa được truyền bá vào Việt Nam thì nó lại được sự hưởng ứng trước hết của những người nghèo, trước hết là dân chài, những người bị gạt ra ngoài lề của xã hội quân chủ Nho Giáo và những người bình dân nghèo khó.

"Đi thực tế điền dã và điều tra hồi cố ở miền Bắc Việt Nam, tôi nhận thấy các cộng đồng Thiên Chúa Giáo Việt Nam được phát triển trước hết ở vùng ven biển, các cửa sông tập trung nhiều dân chài. Do nhu cầu tâm linh, dân chài có nhu cầu tôn giáo, nhu cầu cúng quẩy... Thế mà từ đại triều đình ở Thăng Long, đến các tiểu triều đình ở làng xã Việt Nam ngày trước, đều gạt dân chài ra rìa, không những các sinh hoạt xã hội cộng đồng mà cả các sinh hoạt tâm linh tôn giáo cộng đồng.

"... Khi đạo Thiên Chúa được truyền bá đến với lý tưởng Bác Ái và tình "huynh đệ phổ quát", dân chài và dân cày nghèo, "cùng đinh" của làng xã và xã hội quân chủ Nho Giáo lập tức theo Công Giáo ngay... Đạo Thiên Chúa vào ngày ấy có tác dụng giải tỏa dồn nén những người cùng đinh và dân chài Việt Nam, những người ở vị thế bên lề." (tr 184-185)

Cũng trong những trang này, Trần Quốc Vượng đưa ra một nhận xét mới

mẻ: *số đàn bà theo đạo nhiều hơn đàn ông*. Ông cắt nghĩa khá hay sự kiện này như sau:

— Xã hội Việt Nam là xã hội Nho Giáo phụ hệ nên chỉ đàn ông mới được ra đình hội họp và tế lễ, thỏa mãn được những nhu cầu về tâm linh. Trong khi đó Công Giáo tôn trọng phụ nữ hơn nhiều, các nữ tín đồ được ngồi chung với nam trong mọi buổi lễ trong nhà thờ.

— Chế độ đa thê tạo ra một tầng lớp thiệt thòi là các bà vợ lẽ và nàng hầu (trong cung điện cũng vậy), bởi thế thành phần này đã theo đạo trước tiên.

Sau cùng Trần Quốc Vượng nhận định như sau:

"Sự truyền bá Đạo Thiên Chúa vào Việt Nam là một phương tiện vô thức và hữu thức phủ định nền văn hóa Nho Giáo cổ truyền và đưa Việt Nam vào quĩ đạo giao lưu văn hóa Tây phương. Vì lẽ đó, mà vua chúa Việt Nam cấm đạo..." (tr 187)

NHÌN VỀ TƯƠNG LAI

Trang 202, Trần Quốc Vượng nhận xét:

"Trong một thời đại như 100 năm qua ở Việt Nam, đã tồn tại và xuất hiện nhiều hệ tư tưởng khác nhau, tác động lẫn nhau, đấu tranh hay hòa hợp lẫn nhau, bị biến dạng do khúc xạ qua môi trường xã hội... tạo nên một trường-tư-tưởng-hệ rất phức tạp, cho đến hôm nay, tạo nên một cuộc khủng hoảng tư tưởng cho đến nay chưa chấm dứt... Cái bi kịch 100 năm qua chủ yếu là sự thích ứng và chuyển biến cái khung cảnh xã hội văn hóa nông nghiệp cổ truyền theo xã hội đô thị kỹ nghệ hóa Âu Tây: Việt Nam chưa tìm lại được thế quân bình văn hóa xã hội của mình, chưa "trở thành chính mình" về văn hóa xã hội."

Trên con đường tìm kiếm lại cái tôi, cái self mới cho dân tộc, để mình lại "trở thành chính mình" ấy, Trần Quốc Vượng đã đề nghị xây dựng một nền văn hóa Việt Nam mới *phi* xã hội chủ nghĩa. Hay dùng chữ của chính ông, thì đó là một nền văn hóa nhân bản, dân tộc, dân chủ và khoa học (Chữ dân chủ ở đây ông hiểu theo nghĩa thông dụng của Tây phương, chứ không phải là thứ dân chủ nhân dân, dân chủ xã hội chủ nghĩa).

Vấn đề là ai có khả năng đứng ra làm công cuộc lớn lao đó? Điều bất ngờ nhất là Trần Quốc Vượng bác Đảng CSVN ra khỏi vai trò này. Ông viết:

"Ngày xưa, triều đình nào mới lên sau một cuộc chiến tranh hay loạn lạc, muốn xây dựng lại đất nước, cũng đều "xuống chiếu cầu hiền", không thể chỉ dùng tướng đánh nhau (phá đổ là chính, như đánh đổ thực dân, đế quốc)...

"Theo tôi, lực lượng năng động nhất của xã hội là tầng lớp trung nông khá giả ở nông thôn và tầng lớp tiểu tư sản ở thành thị. Trung nông là tầng lớp biết làm ruộng và tính toán làm ăn giỏi nhất, tạo ra nhiều nông sản hàng hóa nhất cho một thị trường trong nước. Con cái họ được học hành và trở thành lớp sĩ phu ngày trước, lớp trí thức Tây học ngày sau, cùng với con cái tiểu tư sản thành thị được ăn học tạo thành tầng lớp trí thức mới của dân tộc, của đất nước.

Đông Tây, dung hòa cái cổ truyền của một xã hội "nông dân - nông nghiệp - xóm làng" với cái hiện đại của một xã hội "thị dân - thị trường - đô thị"."

Đến đây thì những suy nghĩ của một trí thức nội địa như Trần Quốc Vượng không còn xa cách gì cho lắm những kết luận đã tìm thấy từ lâu của trí thức hải ngoại. Vấn đề chỉ còn là làm sao giải thể, biến thể được cái chướng ngại vật hãy còn đồ sộ lắm là Đảng CS, nơi kết tinh của những hiện tượng: *"Thằng dốt "lãnh đạo" những người giỏi chuyên môn, thằng ngu ngồi trên đầu người không."* (tr 264)

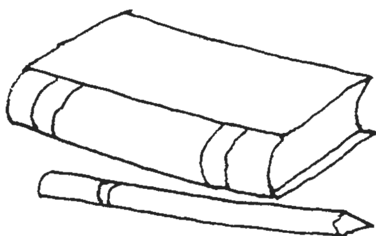
Nếu có một điều nào người điểm sách muốn ghi thêm về cuốn *Trong Cõi* của Trần Quốc Vượng, thì là điều sau: Người đọc sách ở hải ngoại sống trong một chế độ tự do và dân chủ thực sự, dù không toàn hảo, nên thông cảm với hoàn cảnh của nội địa, nơi mà mọi nhân quyền tối thiểu còn chưa được tôn trọng, nói chi tới những quyền khác. Bởi thế những người trí thức, nhà văn nội địa không thể viết hết, viết thẳng những gì họ muốn. Và để có thể len lách nổi được phần nào hay phần đó (im lặng là giải pháp phản đối kém nhất), họ có phải "đi khách" nhận định này hay ca tụng nhân vật kia, thì chúng ta — những người hải ngoại sống trong no đủ và tự do — nên dịu dàng và thân hữu thông cảm.

THẾ UYÊN
Tháng 2, 93.



KIM THI *phụ trách*

ngày... tháng...



Ngày 15 tháng 2, 1993

Ngày 1 tháng 2, 1993, tại phòng sinh hoạt *Thế Kỷ 21*, một cuộc triển lãm hội họa và điêu khắc được long trọng khai mạc. Có lẽ lần đầu tiên một cuộc triển lãm của giới tạo hình Việt Nam có tầm vóc qui mô như thế được tổ chức tại California, nếu chỉ xét về mặt số lượng người tham dự. Trên ba mươi họa sĩ, điêu khắc gia từ khắp nơi trên thế giới đã gởi tranh, tượng về. Điều đặc biệt hơn nữa, nhiều thế hệ cầm cọ đã gặp nhau tại đây. Từ họa sĩ Nguyễn Siên, thuộc một trong những lớp đầu trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Đông Dương đến các họa sĩ tu nghiệp hoặc tốt nghiệp tại hải ngoại như Lệ Chi, Nguyễn Việt, Lê Tài Điển, Thái Bá, Chung Thanh Thủy, Surie Vương, Bích Thủy Reed... kể cả những người hiện đang theo học hội họa ở các trường Cao Đẳng quanh vùng như Hồ Thành Cung (con trai vợ chồng họa sĩ Hồ Thành Đức / Bé Ký).

Xét chung, đây là nỗ lực của *Hội Văn Học Nghệ Thuật Việt Mỹ*, một tổ chức bất vụ lợi, nhằm mục đích qui tụ và tạo điều kiện để tất cả các văn nghệ sĩ Việt Nam hiện đang sinh sống ở mọi quốc gia trên thế giới có điều kiện gặp gỡ, trao đổi và thúc đẩy nhausáng tạo hầu đưa những thành tựu của văn học nghệ thuật Việt Nam đến với cộng đồng người Việt hải ngoại, nói riêng, và thế giới, nói chung. Tôi nói "nỗ lực", bởi vì, với phương tiện tài chánh eo hẹp, với thời gian chuẩn bị gấp rút, nhưng những vị chịu trách nhiệm trực tiếp điều hành của tổ chức vẫn tạo được một cuộc trưng bày khá hoàn chỉnh.

Chỉ hơn tiếc, có lẽ do vài yếu tố thiếu thuận lợi tôi sẽ đề cập ở phần sau, cuộc triển lãm vẫn chưa phải là tiêu biểu cho sinh hoạt nghệ thuật của người Việt hải ngoại.

Cũng trên lãnh vực hội họa, mươi ngày sau (ngày 9, 2, 1993), một cuộc triển lãm khác được khai mạc tại San Jose, California, với chủ đề *Chúng Tôi, Hôm Qua Hôm Nay* gồm nhiều tác phẩm của những họa sĩ: Hà Cẩm Tâm, Trương Thị Thịnh, Lê Quế Hương, Tới Hoàng, Nguyễn Tuyên, Hoàng Phúc Kế.

Cuộc triển lãm này được tổ chức dưới sự bảo trợ của *Diễn Đàn Việt Nam, (Vietnamese Forum)*, một tổ chức về mặt chủ trương gần giống *Hội Văn Học Nghệ Thuật Việt Mỹ,* tuy nhiên hình như chỉ thu hẹp ở địa phương San Jose và các vùng phụ cận. Đây cũng là một tổ chức bất vụ lợi, nhằm nối kết và hỗ trợ các sinh hoạt văn hóa, xã hội của các đoàn thể cũng như các cá nhân trong vùng có cùng quan điểm và mục đích với *Diễn Đàn Việt Nam.*

Như vậy, chỉ mới hai tháng đầu năm 1993, riêng tại Nam, Bắc California, Hoa Kỳ, đã có đến hai cuộc triển lãm.

Đó là một dấu hiệu rất đáng phấn khởi.

Nhiều năm nay, sinh hoạt nghệ thuật tạo hình của người Việt hải ngoại bị xem là trầm lặng, nếu không muốn nói bế tắc. Nhiều người cho rằng yếu tố chính gây nên tình trạng tiêu cực kia là do tác động nhân quả giữa khách thưởng ngoạn và giới sáng tác: người thưởng ngoạn ít, lười bước chân đến các phòng triển lãm, và hầu như không chịu bỏ tiền mua tranh, đã khiến các họa sĩ dù kiên trì và yêu nghề đến đâu cũng không cách nào cầm nổi cây cọ. Trừ vài trường hợp đặc biệt, có thể nói tất cả những nghệ sĩ tạo hình Việt Nam chuyên nghiệp hiện đang định cư tại các quốc gia bên ngoài quê hương đều phải xoay sở bằng những nghề "tay trái" khác để sinh tồn. Chúng ta ai cũng hiểu, trên xứ người chuyện "kiếm tiền" chẳng phải giản dị. Mỗi ngày quần quật tám tiếng hoặc hơn nữa (rất nhiều người làm thêm ngoài giờ), về đến nhà là tay chân đầu óc rã rời, chỉ mong được nằm xuống và... ngủ. Để lấy sức. Để ngày hôm sau tiếp tục "bó thân trả nợ áo cơm". Trong hoàn cảnh như thế, chỉ ngồi được vào giá vẽ đã là khó, mấy ai còn nghĩ đến vấn đề hàm dưỡng, đầu tư, truy tìm cái mới? Cho nên tất cả, từ giới thưởng ngoạn đến người sáng tác, vẫn hiểu rằng nếu nhìn ra thế giới bằng đôi mắt khách quan, thì quả thật hội họa Việt Nam vẫn còn rất nghèo nàn. Chưa có những công trình lớn, càng chưa có những khai phá ngoạn mục. Bỏ qua vài bài báo có tính khích lệ, động viên nhiều hơn trình bày bằng nhãn giới khách quan, chúng ta phải nhận chân một sự thật: Cuộc triển lãm tại phòng sinh hoạt *Thế Kỷ 21* chưa đạt đến tiêu chuẩn mọi người mong muốn. (Tôi rất tiếc không được thưởng thức các họa phẩm của những họa sĩ trong cuộc triển lãm *Chúng Tôi, Hôm Nay Ngày Mai* tại vùng Bắc Cali. nên không dám hồ đồ nhận xét).

Nói như thế không có nghĩa "bụt nhà không thiêng". Nhưng nói, để

chúng ta nhìn lại mình, can đảm nhận chân thực tại hầu tìm cách khắc phục. Tôi tin một cách hết sức mãnh liệt rằng giới tạo hình chúng ta không thiếu những tài năng, và nhất là hầu hết đều có cơ hội tiếp cận với thế giới nghệ thuật đầy sinh khí của nhân loại, họ có đủ "nội lực" để thực hiện những sáng tác có tầm cỡ. Tiếc thay, bao năm rồi, do những hạn chế tôi vừa trình bày, chúng ta vẽ, nhằm mục đích tiêu khiển, giải sầu hoặc "chiều theo thị hiếu quần chúng để dễ bán" nhiều hơn là "sống chết" với nghề. Làm sao vĩ đại, độc sáng cho được khi mà người nghệ sĩ ngồi vào giá vẽ với một cái đầu trống rỗng, sạch trơn, chẳng gợn lên xúc động nào. Và làm sao tác phẩm có đủ sức nặng để đứng ngang hàng với người khi trên mặt bố ta chỉ cố tình trau chuốt sao cho bức tranh "dễ coi, dễ treo" theo đúng đòi hỏi của giới tiêu thụ? Cho nên rốt cuộc ta chỉ quẩn quanh với mớ đề tài đã trở thành nhàm và nhạt đến độ không còn một chút sinh khí: Mẹ bồng con, mẹ nằm võng, thiếu nữ với hoa, với trăng, trẻ con với pháo đỏ, với sáo, diều trên lưng trâu, bà với cháu, ông đồ già với bút nghiên... Hiện đại hơn một chút thì sao đi chép lại những màu sắc, những đường cọ, những tảng sơn của thời... ấn tượng. Thú thật, khi bước vào một phòng tranh với những tác phẩm đa phần như thế, tôi thật tình cảm thấy... mệt. Mệt, bởi vì dù chẳng mang trong lòng tí mặc cảm nào đối với hội họa thế giới, nhưng tôi không thể không nẩy ra trong đầu ý nghĩ so sánh, đối chiếu. Hãy thử bước vào bất cứ một phòng trưng bày nào, kể cả những gallery tầm tầm nhan nhản trên đất nước này mà xem, chủ quan cách mấy cũng không thể phủ nhận: chúng ta mãi giậm chân tại chỗ quá lâu rồi. Nghệ thuật, tiến chậm là đã bị người ta qua mặt, huống chi chúng ta tự vẽ ra một vòng tròn, rồi ngồi chết trong đó, "sáng tạo"!

Tôi không bi quan và nói quá lời đâu. Trong phòng tranh nói trên, tôi đã nhìn thấy nhiều họa sĩ hai mươi, ba mươi hay thậm chí bốn mươi năm trước đã vẽ như vậy. Bâu giờ, 1993, vẫn cứ vẽ... như vậy, hoặc đáng buồn hơn, tự sao chép lại những cái "như vậy" của chính mình (đề tài cũ, bố cục cũ, màu sắc cũ, kể cả kích thước cũng cũ! Tôi có cảm tưởng những bức tranh này đã được "can" lại - chắc khá nhiều lần - rồi... tô màu!) nhưng xét về mặt nghệ thuật, coi bộ còn vụng về và nhất là vô hồn hơn! Hình như xúc động sáng tạo trong họ đã chết. Họ "vẽ", như một thói quen, như "trả bài". Nghệ thuật đã biến thành nghề... thủ công.

Có người nghĩ rằng chúng ta là người Việt Nam, để bảo tồn và phát huy bản sắc Việt Nam, người nghệ sĩ không nên quá say mê với những cái mới có tính ngoại lai mà quên mất cội nguồn.

Đồng ý.

Nhưng như thế nào là cội nguồn, là bản sắc?

Có nhất thiết cội nguồn, bản sắc Việt Nam phải là những "biểu tượng" đã trở thành khuôn sáo kia (tàu cau, khóm chuối, áo dài, khăn đóng, sáo diều, đàn bầu, đàn gáo)? Tôi cho rằng tinh thần cực đoan, cục bộ đó đã, đang và sẽ kéo nghệ thuật của chúng ta vào vũng lầy bế tắc. Nếu nhìn vấn đề bằng

tầm mắt rộng hơn, chúng ta sẽ thấy biên cương quốc gia, huyết thống chủng tộc không phải nằm trong những "biểu tượng có hình thể" kia, mà nó là một cái gì vô hình vô ảnh; một cái gì rất trừu tượng, ẩn tàng trong từng mảng màu, từng đường cọ, từng góc cạnh bố cục; một cái gì không thể giải thích minh bạch bằng lý trí, nhưng chúng ta sẽ "cảm, ngửi, rung động" được nếu chúng ta cùng phát xuất từ một gốc rễ. Loại nghệ thuật dùng "ký hiệu tiền chế" để minh họa chủ đề đã bị vượt qua từ lâu. Giả dụ như trong nhiếp ảnh, ngày nay chẳng ai mô tả chân dung một học giả bằng cách sắp đặt bố cục hậu diện là một... tủ sách cao ngất nghểu. Chụp chân dung mà "minh họa" như thế thì quả là hết sức... nghèo nàn về mặt tư duy! Điều này không loại trừ các loại hình nghệ thuật khác. Điện ảnh chẳng hạn. Để cho người xem thấy được "nỗi buồn", hay "sự giận dữ", những đạo diễn có kích thức lớn chẳng bao giờ dùng những "ký hiệu" sáo mòn theo kiểu bắt tài tử phải chảy nước mắt (để buồn), hay đập phá, la hét, nghiến răng (để giận dữ) cả. Lối miêu tả kiểu đó cũng giống như ta dọn cho thực khách món "chả giò" trong một bữa tiệc tại Bolsa. Đồng ý "chả giò" là món ăn thuần túy Việt Nam, nhưng mà chỗ nào cũng "chả giò", lúc nào cũng "chả giò". Cưới hỏi: chả giò. Sinh nhật: chả giò. Giỗ chạp: chả giò. Đầy tháng: chả giò. Mừng thượng thọ: chả giò. Thậm chí bữa tiệc cuối cùng trước khi đưa nhau ra tòa ly dị cũng... chả giò. Thật là ngấy tận cổ! Nói một cách... trừu tượng hơn: lối miêu tả đó vô tình tạo cho người thưởng ngoạn sự "lười biếng" suy nghĩ. Tác giả đã "chú thích" minh bạch điều muốn nói rành rành trên mặt bố thế kia, người xem tranh cần gì phải "động não" cho thêm mệt! Và nói một cách cực đoan hơn: vô hình trung tác giả đã dựng một rào cản giữa ông ta và khán giả. Nghĩa là người sáng tạo không cho phép kẻ thưởng ngoạn "tham dự" vào thế giới của ông ta. Món ăn tôi mời anh đã có phân tích kỹ lưỡng làm bằng thứ thịt gì, gia vị nào, liều lượng ra sao, anh cứ ăn, khỏi cần mắc công tìm hiểu, và nhất là tuyệt đối an tâm: món ăn đã được cơ quan y tế giám định, hoàn toàn vô hại!

Không, nghệ thuật chả bao giờ là một món hàng tiền chế. Phải có can đảm đoạn tuyệt với khuôn mòn lối cũ thì mới có thể bước chân vào những vùng đất mới. Nghệ sĩ là kẻ sáng tạo, hãy tận dụng khả năng ấy để khai sinh những "biểu tượng" khác, phù hợp với thời đại và tránh được sự lặp lại.

Ngôn ngữ nghệ thuật ngày nay, do phương tiện truyền thông diệu kỳ, đã trở thành tiếng nói chung của loài người. Hãy dùng cái "chung" đó để diễn đạt cái "riêng" của mình, của dân tộc mình, và huyết thống mình.

Những ý kiến tôi vừa trình bày rất có thể sẽ làm một số quí vị đang làm công tác nghệ thuật trong cộng đồng Việt Nam bực mình, khó chịu. Lời thật mất lòng! Nhưng nếu chúng ta không thật, không can đảm nói lên sự thật, thì làm sao có được sự tiến bộ? Bản thân tôi, là người vô cùng yêu mến nghệ thuật. Tôi quý trọng và khâm phục tất cả những nghệ sĩ, chuyên nghiệp cũng như nghiệp dư. Không có họ, đời sống chúng ta sẽ còn gì? Nhưng vì yêu mến nghệ thuật, tôi không thể tự dễ dãi mãi với những gì tôi coi là thiết thân. Tôi

thiết tha mong muốn, một ngày nào không xa, tác phẩm của chúng ta sẽ được nhân loại biết đến, và sẽ hãnh diện vô cùng, cũng nếu một ngày không xa, người ta sẽ nghiêng mình ngưỡng mộ những công trình nghệ thuật mang tên các tác giả Việt Nam.Tại sao không? Tôi đã nói từ đầu: tài năng, trí tuệ chúng ta đâu phải không có. Chẳng qua, chưa người nào dám hy sinh và can đảm dứt bỏ tất cả, để chỉ sống và thở bằng một thứ dinh dưỡng duy nhất: Hội Họa.

Trở lại những phòng tranh. Tôi có nói, chỉ hai tháng đầu năm đã có đến hai cuộc triển lãm. Đó là một hiện tượng rất đáng phấn khởi. Phải, rất nên phấn khởi. Dù rằng nhiều điều chưa làm chúng ta vừa lòng, nhưng tựu chung, không khí sinh hoạt nghệ thuật của người Việt hải ngoại hình như đang cựa mình, thức giấc. Với đà này, và bằng vào nỗ lực của từng nghệ sĩ, cũng như sự cố gắng của các tổ chức bất vụ lợi như *Hội văn Học Nghệ Thuật Việt Mỹ", và Diễn Đàn Việt Nam*, tôi chờ đợi một bình minh sẽ đến trên "thổ ngơi" giới sáng tác Việt Nam.

Ngày 16 tháng 3, 1993

Gần đây tôi thường nghe vài vị trong giới cầm viết trách *Hợp Lưu* quá coi trọng văn học trong nước, xem thường văn học ngoài nước. Và dẫn chứng: trên các số *Hợp Lưu* đã phát hành, mục điểm sách thường có khuynh hướng điểm các tác phẩm nội địa, rất ít khi đề cập đến sáng tác hải ngoại. Phần văn nghệ thì sáng tác trong nước thường tốt hơn ngoài nước (nghĩa là ngầm nói có sự cố tình khi chọn lựa bài vở).

Những lời trách này - kỳ lạ thay - lại xuất phát từ những vị có vai vế trên văn đàn và khá cấp tiến trong suy nghĩ. Nói cách khác, đó là những lời phát biểu "có trọng lượng", ít nhiều tạo được ảnh hưởng với người nghe.

Tôi ngại chuyện giải thích lằng nhằng. Bởi hiểu dù có giải thích cách nào rốt cuộc cũng chẳng đi đến đâu. Người cầm viết Việt Nam có một "đức tính" hiếm quí vô cùng: thủy chung tuyệt đối với suy nghĩ của mình. Nghĩa là nếu đã mang trong đầu một định kiến nào đó, về một vấn đề hay một người nào đó, âu đến... chết cũng khó đổi thay.

Vì tôn trọng "đức tính" thủy chung này, tôi nhiều lần định lên tiếng nhưng rồi cứ... nghẹn ngào thế nào, lại thôi. Sở dĩ hôm nay không đừng được, chỉ vì lại vài vị cầm bút uy tín khác cho rằng "đây không còn là chuyện văn chương nữa, mà là chuyện... chính trị". Chết thật, khi chính trị với văn chương bắt đầu nhập nhằng thì dù... nghẹn ngào cách mấy cũng phải "trực diện" một lần, cho xong.

- Về các bài điểm sách: Là người trực tiếp làm việc tại tòa soạn, tôi từng thấy người chủ biên viết thư, gọi điện thoại cũng như tiếp xúc với hầu hết các nhà văn, nhà phê bình để xin bài (Cái anh chàng này, trông bề ngoài có vẻ hung hăng, phổi bò thế nhưng khi đi "năn nỉ" người khác, trông cũng... mềm mỏng, biết điều và nhất là kiên nhẫn ra phết). Ngoài những anh chị

trong ban chủ trương, hoặc có tinh thần tự do, không ngại tác phẩm của mình xuất hiện trên bất cứ diễn đàn nào, các vị khác - những vị từng đưa ra nhận xét vừa nêu - có khả năng và uy tín để đánh giá các tác phẩmthì "Viết cho *Hợp Lưu* ư? Xin lỗi, tôi... kẹt, không đăng bài trên báo các bạn được". Hỏi "kẹt gì" thì hoặc cười ruồi im lặng, hoặc "chưa phải lúc". Nói rõ hơn: Thỉnh thoảng sản xuất được một bài điểm sách nào đó, giả dụ phải chọn lựa, tất nhiên thay vì *Hợp Lưu*, quí vị ấy chọn những tờ báo có lập trường "vượt không thời gian" (!) hay chung chung, đề huề mà đăng, cho nó chắc, khỏi sợ lời ong tiếng ve, nhất là khỏi sợ bị chê "mất lập trường" hoặc "lập trường chao đảo", hèn người đi! Nói rõ hơn nữa: nào phải chuyện điểm sách hải ngoại không có, trái lại, có đến "lạm phát" nữa đấy (tuần nào, tháng nào lại không thấy "Điểm Sách": ông văn chương "miền Nam" viết cho ông văn chương "miệt vườn", ông văn chương "y khoa" viết cho ông văn chương "nhà giáo", ông văn chương H.O. viết cho ông văn chương "cải tạo"...), nhưng quí vị chỉ "chơi với nhau", không "chơi với chúng tôi". Người "quốc gia chân chính" chỉ đăng bài trên báo "quốc gia chân chính", việc gì đi dùng diễn đàn của những tờ báo có quan điểm... hướng nội nhỉ? Thì cũng đành thôi! Đã "rạch ròi", "minh bạch" thế, sao lại trách chúng tôi? Quí vị "yêu thương", "tương kính" nhau như anh em ruột thịt, còn chỗ nào cho chúng tôi đứng chung? Hãy thử hỏi bà A, ông B, anh X... khi viết về ông C, bà Z, chị P... của văn chương hải ngoại, có gởi bài cho chúng tôi hay không? Nếu gởi mà chúng tôi không đăng, thì trách nhau, đúng phóc. Đằng này, từ ngày *Hợp Lưu* ra đời đến nay, chúng tôi chưa hề nhận được một bài phê bình (cho văn học hải ngoại) nào của quí vị gởi đến. (Điều hơi buồn cười và hết sức mâu thuẫn: nếu trên diễn đàn của chúng tôi có một bài phê bình nào đó về sách của quí vị - thường do những người "không chuyên môn" là chúng tôi cố gắng viết - thì quí vị rất lấy làm một sự vui vẻ, có khi còn dẫn nhau ra phở Ngon mần một chầu la de, hủ tiếu ra điều anh em tương đắc! Thế nhưng nếu chúng tôi mở miệng xin quí vị "viết cho *Hợp Lưu* cái gì đi" thì lại được... cười trừ "chưa phải lúc"!)

Ấy là không kể những trường hợp cười ra nước mắt của chuyện "phê bình" hải ngoại. Hẳn chúng ta chưa quên trường hợp một ông nhà văn viết bài tán dương một ông nhà văn khác, dù bài viết từ đầu đến cuối rất chi "phải đạo", chỉ sơ xuất có vài câu vài chữ, khiến tác giả được phê bình không vừa lòng, thế là số sau, cũng trên tờ báo ấy, người đọc được đọc ngay một bài "trả lễ" hết sức lịch sự. Nhưng lạ chưa, sao mà người đọc cứ có cảm tưởng ông tác giả đang xoa đầu ông phê bình? Chết thật!

Riêng tôi, đã tận mắt chứng kiến không ít trường hợp các nhà phê bình của chúng ta bị các tác giả "mần thịt" tơi tả, chỉ vì dám... cả gan trung thực với suy nghĩ của mình! Ôi, chốn hang hùm nọc rắn kia, những kẻ yếu bóng vía như chúng tôi làm sao dám bén mãng tới?

- Về các sáng tác văn học: Những vị nào từng là chủ biên các tờ báo ở hải

ngoại, đều biết, bài vở của văn hữu, độc giả gởi về tòa soạn vô cùng thưa thớt. Thưa thớt đến độ gần như các tòa soạn không cần mất công đọc và chọn, chỉ mong có đủ cho một số báo là đã mừng "hết lớn". Trong tình trạng "hiếm quí" như thế, mà phẩm chất được như thế, theo tôi, đã "vượt chỉ tiêu" lắm rồi, đáng hãnh diện lắm rồi, so sánh làm gì với trong nước, có những bảy mươi triệu dân, có cả "rừng" sáng tác để tha hồ chọn lựa. (Chỗ này xin được nói riêng với các bạn văn và độc giả từng phàn nàn trong làng văn chương hải ngoại có phe đảng, bè nhóm, người đi trước ép người đi sau: nếu có làm báo, các bạn mới thấu hiểu nỗi âu lo của những người trực tiếp chịu trách nhiệm bài vở. Sáng tác ngoài nước quí hiếm đến độ không cho phép các ông bà chủ bút chọn lựa hoặc "ém tài" ai hết. Trái lại, lúc nào cũng ngay ngáy sợ các vị cầm viết "nghỉ chơi" với mình. Thảng hoặc phát hiện được một cây viết mới, là mừng còn hơn bắt được vàng. Có báo giữ riệt làm của riêng để được độc quyền... khai thác! Huống chi các cây viết mới này là những tài năng. Mà đã tài năng thì ai đủ "quyền lực" để "ém" nổi họ?Chuyện in ấn ở hải ngoại nào có khó khăn như trong nước. Bất cứ vị nào chịu khó tằn tiện đôi ba tháng cũng đủ để trình làng tác phẩm của mình thoải mái).

Nhìn vấn đề trên chiều kích rộng, theo tinh thần *Hợp Lưu*, văn chương ngoài hay trong cũng là văn chương Việt Nam, viết cho Việt nam, của người Việt Nam. Thời điểm hiện tại còn nói đến chuyện trong, ngoài, quốc, cộng, nhưng thử nhìn xa vài chục năm nữa, thượng vàng hạ cám sẽ được định chuẩn rõ ràng, không nhập nhằng lẫn lộn được. Lúc ấy, chỉ có văn chương của ông nhà văn A, bà thi sĩ B đã từng cư ngụ tại Mỹ, Pháp, Canada..., hay tại Vĩnh Long, Cần Thơ, Huế... chứ chẳng còn ông nhà-văn-quốc- gia hay bà thi sĩ-cộng-sản nào cả. Chỗ này thì tôi đồng ý: văn nghệ với chính trị chẳng dính gì với nhau.

Vòng vo thế nào rồi cũng trở lại với "những vòng phấn" quí vị đã tự tay vẽ ra. Khi mà quí vị còn thích chơi trò "khoanh vùng", còn thích xây chung quanh mình những bức tường cao, còn say mê với những cái "ba-ri-e" nhan nhản trên mảnh đất chữ nghĩa, thì nếu *Hợp Lưu*có thiếu vắng những bài điểm sách hoặc những sáng tác hợp "khẩu vị" của quí vị, âu cũng chuyện chẳng đặng đừng.

Từ thực trang vừa "vòng vo" trên, tôi nhớ đến lời của Irina Zisman qua trích dẫn của Lê Thứ: *Có lẽ chung qui tại cái bề rộng của con người chúng ta trong hành động ngắm nhìn kia rồi cũng chịu ảnh hưởng của con tim mà thôi. Xin hãy gìn giữ và nâng niu những con tim chân thật và nhân hậu trong mỗi chúng ta, để cho tầm nhìn của chúng ta được mở lớn hơn trước thực tại quê hương* (HL số 9, tháng 2 và 3, 1993 - Lê Thứ: *Bề Rộng Của Con Người).*

Ngày 18 tháng 3, 1993.

Đọc tập sách mỏng có tên *Miền Cực Lạc*, tuyển tập truyện ngắn dự thi Bút Mới, 92 (Nhà xuất bản Văn Nghệ, thành phố Hồ Chí Minh), trong đó có

truyện *Kịch Câm* của Phan Thị Vàng Anh khiến tôi chợt nhận ra có một cái gì hơi hơi giống nhau giữa *"nó"* và *"ông bố"* trong truyện với "bọn trẻ" và "đàn anh" ở hải ngoại.

Kịch Câm là một truyện ngắn rất ngắn, chưa đầy ba trang sách khổ nhỏ, kể chuyện một cô gái (có lẽ còn rất trẻ) một hôm chợt "tóm" được *tờ giấy thông hành* chỉ *nhỏ bằng hai bao diêm* nhưng lại gói trọn trong đó cả một trái bom có sức công phá kinh khủng: *lời hẹn hò yêu đương* của ông bố với một người đàn bà nào đó, *nó không hề có một khái niệm nào về tuổi, đẹp, xấu, nghề nghiệp... chỉ hiểu bố nó đã tha thiết viết: EM!*

Tấm giấy thông hành được cô gái photocopy làm hai bản: một tờ đút túi, một tờ *nó lặng lẽ đưa cho ông bố đang ngồi đọc báo, và cười, một nụ cười ngang hàng, không phải của con giành cho bố*. Và thế là *Một trật tự mới ngay lập tức được thiết lập.*

Từ đó *Kịch Câm* diễn ra. *Nó* đã sung sướng (lúc đầu) để rồi xót xa, dằn vật, khổ sở (về sau) khi đối diện với cái mặt trái của nhà mô phạm và đạo đức là ông bố *nó*. Ngược lại *ông bố - hiệu phó một trường trung học cấp III* cũng nhận thấy *lâu nay mình ít nói trước học trò, ông sợ rằng một ngày nào đó, rủi như chuyện này vỡ lở, những cái áo dài nết na, những bộ đồng phục ngoan ngoản kia sẽ làm thịt ông như trả thù một nhà đạo đức giả hiệu bao lâu nay vẫn áp bức chúng nó*. Chuyện chấm dứt với ý nghĩ khốn khổ của ông bố: *ông tưởng tượng ra một đám tang, một bà vợ, mấy đứa bé mịt mù khóc lóc cùng nhang khói. Chỉ một đứa, nó lặng lẽ đứng bên quan tài, một đứa con gái lầm lũi và cương quyết, như đang canh gác một phạm nhân.*

Không đối thoại, không dài dòng tả tình tả cảnh. Rất cô đọng, rất "câm". Và vì thế, rất lạnh, như một tảng băng áp vào sống lưng. Thú thực, tôi đã "rùng mình" khi đọc truyện ngắn rất ngắn này.

Có người cho rằng đây là thái độ phản kháng của lớp trẻ với lớp già (trong nước), cái lớp người bao nhiêu chục năm nay chỉ sống giả, suy nghĩ giả, tán tụng tung hô những điều giả, dù rằng thâm tâm họ biết hơn ai hết đó là những giá trị giả, mà vẫn làm, vì họ là những kẻ "đạo đức giả".

Tôi chia xẻ với đánh giá đó.

Và tôi thấy *Kịch Câm* còn dẫn tôi đi xa hơn. Nó không đóng khung là một truyện viết từ trong nước, biểu tỏ thái độ của một người trẻ với thế hệ cha anh (trong nước). Mà hình như nó còn thích ứng với tất cả mọi môi trường khác, ở mọi nơi.

Lấy bối cảnh hải ngoại làm ví dụ, tôi thấy cũng hết sức vừa vặn với kích thước của truyện.

Tôi quen với nhiều người trẻ. Hầu như tất cả bọn họ buổi ban đầu đều vô cùng kính trọng những bậc đàn anh. Đối với họ, đó là những tấm gương, về tuổi tác, tài năng cũng như phong cách sống. Bởi những điều các vị này bày tỏ, trong ngôn ngữ ngoài đời cũng như trên nhiều lãnh vực, sao mà thanh cao, đẹp đẽ, đạo đức và hào hùng đến vậy. Thế nhưng vào một lúc nào đó,

khi môi trường chung quanh buộc mọi người phải có những chọn lựa quyết liệt hoặc những hy sinh cần thiết, thì chính những bậc đàn anh đã làm cho bọn trẻ thất vọng não nề. Ôi những "dáng đứng trượng phu", bộ chỉ có trong ngôn ngữ và trên chữ nghĩa thôi à? Sao ngoài đời sống, các ông tròn trịa đến thế, khôn ngoan đến thế và phải đạo đến thế?

Chả trách gì trong biểu hiện của lớp trẻ người ta nhận thấy có nhiều, rất nhiều chất nổ. Có nên kết luận chăng: đó là lối phản kháng của thế hệ đi sau với các bậc đàn anh? Hình như họ đã ngấy đến tận cổ những trò giả hình, giả đạo đức, giả thanh cao, giả vượt thoát, và do đó, giả nhân giả nghĩa lắm rồi. Chả trách nào nhiều hành động của họ có cái gì như sự quá đà, đến vô lễ, đến tàn nhẫn.

Có nên nhìn hiện tượng để đánh giá? Hay phải đào sâu hơn vào tương quan nhân quả của sự kiện để tìm nguyên nhân?

Ngày 7 tháng 3, 1993

Bảy giờ tối hôm qua, ngày 6 tháng 3, 1993, tại phòng họp Thế Kỷ 21 một cuộc triển lãm đặt dưới sự bảo trợ của *Hội Văn Học Nghệ Thuật Việt Mỹ*, lại vừa được khai mạc.

Đây là cuộc triển lãm dành riêng cho các tác giả từng là hội viên*Hội Họa Sĩ Trẻ* của miền Nam Việt nam thời trước 75. Gồm: Ngy Cao Nguyên, Hồ Hữu Thủ, Hoàng Ngọc Biên, Đỗ Quang Em, Cù Nguyễn, Nguyễn Phước, Nguyên Khai, Nguyễn Quỳnh, Nguyễn Trung, Nguyễn Đồng, Nguyễn Thị Hợp, Nghiêu Đề, Hồ Thành Đức, Bé Ký, Lê Tài Điển, Đinh Cường, Trịnh Cung, Dương Văn Hùng....

Đa số các tác phẩm được trưng bày tại phòng triển lãm là những sáng tác đã vẽ từ nhiều năm trước, hiện nằm trong các bộ sưu tập tư nhân được ban tổ chức mượn lại.

Do cùng hoạt động nghệ thuật với nhau một thời gian dài, và có lẽ do tác động nhân quả nẩy sinh từ tình bằng hữu thân gần, mọi tác phẩmtrong phòng tranh hình nhưđều có chung một bầu khí, cái bầu khí làm nên sự nhất quán khá đặc thù. Điều này cũng chả lấy gì làm lạ, trong lịch sử hội họa, nhất là hội họa Tây phương, chúng ta đã thấy, qua từng thời kỳ, của riêng từng nhóm, mọi trường phái đều từ đó mà khai sinh. *Hội Họa Sĩ trẻ Việt Nam* tất nhiên không tạo ra trường phái riêng, nghĩa là mỗi cá nhân tự tìm kiếm và thành tựu cho mình một bản sắc - style - nhưng nếu người xem tranh có con mắt tinh tế, chắc chắn vẫn nhận ra cái mẫu số chung ẩn tàng đâu đó trong từng họa phẩm của mọi họa sĩ thuộc nhóm này.

Về mặt nghệ thuật, tôi sẽ không quá lời nếu bảo: cuộc triển lãm vừa khai mạc đã đạt được, trong giới hạn nào đó, tiêu chuẩn nghệ thuật đáng kể mà hầu như từ nhiều năm qua chưa có cuộc triển lãm tập thể nào có được. Ngoại trừ một vài tác phẩmcòn non tay (có lẽ do sử dụng chất liệuvà kỹ thuật vốn không thuộc sở trường), nhìn chung, hầu hết đềukhiến người thưởng ngoạn

vừa lòng, thích thú. Chỉ hơi tiếc, vì số tranh trưng bày đã được vẽ trước đây khá lâu nên chúng ta không thể đánh giá những tác giả này - một số đang sống tại Việt nam, một số khác đã treo cọ- hiện tại vẽ thế nào, tiến, lùi ra sao? Nghệ thuật luôn luôn phóng về phía trước, tác phẩm của ngày hôm nay đã vượt qua ngày hôm qua, huống chi, bao nhiêu năm rồi, cùng bao nhiêu bể dâu trong cuộc đời và tư duy của từng nghệ sĩ, chắc chắn sẽ có lắm đổi thay. Với tư cách một người thưởng ngoạn, tôi mong mỏi vô cùng một cuộc trưng bày mới, cũng của nhóm này, với những tác phẩm còn tươi rói màu sơn. Một cuộc họp mặt như thế, hẳn nhiên sẽ có không ít bất ngờ, như họ đã từng có thời tạo ra bất ngờ, khi khai sinh *Hội Họa Sĩ Trẻ* tại miền nam Việt Nam mấy mươi năm trước.

Ngày 20 tháng tháng 3, 1993

Sáng nay nhận *Trăm Con* số 9. Dù chưa có thì giờ đọc hết, nhưng lướt qua các đề mục, ngắm nghía cách trình bày, tôi cảm thấy rất vui. Trên Trăm Con đã xuất hiện hầu hết những cây bút uy tín, tiến bộ nhất của văn học hải ngoại.Và một điềurõ nét, làm nên dấu ấn độc đáo: đó là sự tươi trẻ, cường tráng bàng bạc trên từng trang viết. Dù đồng ý hay không với *Trăm Con*, người ta cũng không thể phủ nhận sự tích cực cũng như lòng say mê với lý tưởng đã vạch ra của những người chủ trương. Chỉ duy yếu tố đó cũng đủ để giải thích tại sao *TrămCon* lớn mạnh nhanh đến thế. Từ một tờ báo chỉ dự định phát hành tại địa phương, nay *Trăm Con* đã đi khắp thế giới, về tận VN. Phải giải thích cánh nào cho ổn, nếu không vin vào thực tế chẳng thể chối cải là Trăm Con đã đáp ứng đúng những khát vọng sâu sa của tuyệt đại đa số quần chúng trong cũng như ngoài nước.

Với đà này, và với sức trẻ của mỗi thành viên trong ban chủ trương, tôi tin *Trăm Con* rồi sẽ còn đi xa hơn nữa, xứng đáng đại diện cho tiếng nói của một thế hệ mới, cái thế hệ không bị bóng ma tối ám của quá khứ đè nặng trên thân xác lẫn trong tâm hồn.

KIM THI

ĐÍNH CHÍNH

Trong *Hợp Lưu* số 9 tháng 2 và 3, 1993, trên mục này Kim Thi có nhắc đến tên một tác phẩm của Nguyễn Thị Thanh Sâm, nhưng do trí nhớ không được tốt, thay vì **CỐI ĐÁ VÀNG**, đã dẫn thành **MEN ĐÁ VÀNG**. Vậy xin sửa lại cho đúng, đồng thời cũng hết lời cảm ơn một độc giả đã không ngại đường điện thoại viễn liên, gọi và chỉ cho chúng tôi sai trật này.



NGUYỄN THỊ GIÁNG CHÂU

giới thiệu sách mới

PARADISE OF THE BLIND, bản Anh ngữ, dịch từ nguyên tác tiếng Việt *Những Thiên Đường Mù* của Dương Thu Hương. Dịch giả: Phan Huy Đường và Nina McPherson, với sự cố vấn của Keith Taylor và Patricia Pelley ở Đại Học Cornell, và Kim Nguyen ở University of Washington. Do William Morrow and Co., Inc., New York 1993 xuất bản. Khổ lớn, bìa dày có bọc ngoài. Giá 20 Mỹ Kim.

Tác phẩm về hình thức rất đẹp, theo đúng tiêu chuẩn sách Mỹ.

Chúng ta đã biết *Những Thiên Đường Mù* đã được dịch ra Pháp ngữ cách đây hai năm (Dịch giả Phan Huy Đường, 1991), từng gây tiếng vang khá sôi nổi tại Pháp. Và chúng tôi cũng còn được biết, hiện có hai bản dịch khác, một bằng Đức ngữ và một bằng Ý ngữ sắp ra đời nay mai. Như thế, tiểu thuyết của nhà văn nữ này đã trở thành gia tài văn hóa chung của nhân loại. Gạt qua mọi tranh chấp về "chỗ đứng", về quá vãng, đây là niềm hãnh diện chung của chúng ta, những người Việt Nam.

Dương Thu Hương sinh năm 1947. Năm 20 tuổi bà tình nguyện theo đoàn Thanh Niên Cộng Sản ra mặt trận trong suốt cuộc nội chiến. Trong cuộc tấn công của Trung Quốc năm 1979 vào biên giới, Dương Thu Hương cũng là phụ nữ đầu tiên hiện diện tại mặt trận để ghi nhận diễn tiến cuộc chiến. Vì kêu gọi nhân quyền và dân chủ, Dương Thu Hương bị trục xuất ra khỏi đảng Cộng Sản Việt Nam năm 1989. Bà bị tù 7 tháng không xét xử vào năm 1991 vì lập trường chính trị. Bốn cuốn tiểu thuyết của bà đều bị cấm tại Việt Nam.

Sau đây chúng tôi trích dịch một số ý kiến của nhà xuất bản và các nhà văn, các giáo sư hiện đang làm việc, giảng dạy tại Mỹ.

Trong Paradise of the Blind *tác giả vẽ ra chân dung bị vùi dập của ba phụ nữ đã nỗ lực chiến đấu để duy trì phẩm giá trong một xã hội luôn đòi hỏi nhiều hy sinh hơn từ nhân dân.* Paradies of the Blind *là chuyến du hành đầy cảm xúc, phong phú xuyên suốt một Việt Nam chưa từng gặp trong văn chương... Vẻ đẹp nhiễm độc của miền quê Việt Nam, các trận đói, niềm tự hào, sức chịu đựng của người dân Việt Nam, bị vây bủa bởi bọn giả hình và tham nhũng - tất cả đều được ghi lại trong tiểu thuyết cảm động và thơ mộng này (...) người kể truyện được ghi nhận vào hàng quốc tế, mà lòng can đảm và nhạy cảm dị thường của bà đã chinh phục một thế hệ độc giả Việt Nam...* (Nhà xuất bản. Bìa 2).

Chúng ta đã nhiều năm nghe kể từ những người Hoa Kỳ xem kinh nghiệm Việt Nam - cuộc sống và chiến tranh - như dường cái gì riêng của họ. Bây giờ

một phụ nữ, một phụ nữ Việt Nam, kể cho chúng ta nghe về cuộc sống ở Việt Nam: làng xã, thành phố, những cuộc trấn áp và bành trướng, trung nông, bần nông, những năm của ăn ngon và những trận đói, lao động ở Liên Bang Xô Viết - và tất cả đã được kể lại cách tuyệt diệu để chúng ta bắt đầu hiểu, không phải là về nơi chúng ta *đã ở trong nhiều năm, nhưng là về nơi và như thế nào họ - người Việt Nam - sống bây giờ* (Grance Paley).

Không ai có thể so sánh với Dương Thu Hương trong khả năng chụp bắt những chi tiết nhỏ của đời sống bình thường. Nhân vật của bà không phải là những tác nhân lớn lao cho sự thất trận của Hoa Kỳ ở Việt Nam, nhưng là những người phụ nữ và đàn ông bình thường mà vũ khí duy nhất của họ để chống lại những trấn áp chính trị và nghèo đói cùng cực là sự chịu đựng vô bờ... (Hue-Tam Ho Tai, Harvard University).

Mặc dù Việt Nam đã tiêu hao năng lực của cả một thế hệ Hoa Kỳ, phải ghi nhận rằng ngay trong chúng ta, những người từng hiện diện ở đó, cũng biết rất ít về đất nước và con người Việt Nam. Trong Paradies of the Blind *Dương Thu Hương đã mở ra kinh nghiệm Việt Nam cho cả thế giới, với phong cách của các nhà văn hạng nhất. Bút pháp mô tả trong tiểu thuyết này đã ngay tức khắc hiện ra vẻ thơ mộng, chính xác, và đam mê.* (Robert Stone).

Mỗi trang giấy của bà là những người chứng cho gánh nặng của phụ nữ Việt Nam, cũng như sự phong phú của những âm thanh, mùi vị và màu sắc của Việt Nam. (Tập san Amnesty International của Hội Ân Xá Quốc Tế).

BÀN TAY HOA KỲ, CÁI CHẾT ÔNG DIỆM, nguyên tác của Ellen J. Hammer, Vũ Văn Ninh và Trần Ngọc Dũng chuyển ngữ. Nhà xuất bản Thế Giới 1993. Giá 15 Mỹ Kim.

Sách chia làm mười chương theo thứ tự: I. Sinh nhật tổng thống, ngày 1 tháng giêng năm 1963. II. Người Mỹ lo lắng. III. Không phải bù nhìn. IV. Một lịch sử nhiều thay đổi. V. Một quân bình mong manh. VI. Các âm mưu và tin đảo chánh. VII. Từ Huế vào sài Gòn. VIII. Washington quyết định cho đảo chánh. IX. Những tuần cuối cùng. X. Cái chết của một tổng thống.

Qua tiêu đề của từng chương sách, độc giả có thể hình dung được bàn tay của Hoa Kỳ trên số phận của một cá nhân: ông Diệm, và số phận chung của một đất nước, một dân tộc: Việt Nam.

Đi vào chi tiết từng chương, chúng ta sẽ thấy rõ hơn người Mỹ đã muốn gì tại Việt Nam, và nỗ lực cùng thất bại của ông Diệm khi chống lại ước muốn đó, để cuối cùng phải nhận lãnh hậu quả là cái chết.

Cũng qua những trang sách này, chúng ta sẽ thấy, kể từ khi ông Diệm cố gắng đưa đất nước thoát ra khỏi vòng khống chế của một cường quốc và thất bại, thì cũng kể từ đó, Việt Nam liên tiếp rơi vào tình trạng mất chủ quyền, kể cả ngày nay, dù trên danh nghĩa, Việt Nam đã thống nhất, đã độc lập.

Một cuốn sách có thể sẽ khơi lại trong lòng mỗi chúng ta một vết thương hình như sắp liền da non. Nhưng cần phải đọc, để thấm thía và cảm thông hơn với thân phận những quốc gia nhược tiểu.

HỒI KÝ NGUYỄN HIẾN LÊ, Nguyễn Hiến Lê, nhà xuất bản Văn Học, Việt nam 1993. 567 trang. Giá 30,000 đồng VN (tương đương $US3.00 theo hối xuất hiện hành).

Chúng ta đã biết cuốn hồi ký này được chuyển ra hải ngoại và đã được nhà xuất bản Văn Nghệ tại California xuất bản cách đây vài năm, gồm ba tập. Nay, nhà Văn Học trong nước mới cho trình làng tác phẩm. Chậm, vẫn còn hơn không. Vì hầu như mọi người Việt Nam, dù đang sống trong hay ngoài nước, nếu đã biết đọc biết viết, thì đều không thể không nghe nói hoặc nhiều hoặc ít đến học giả Nguyễn Hiến Lê, một tấm gương về tài học, về nhân cách, về sự tận tụy và say mê đối với văn hóa nước nhà.

Trong đời cầm bút, ông đã không ngừng sáng tác, dù ở bất cứ hoàn cảnh nào, chế độ nào. Hơn một trăm tác phẩm đã xuất bản trong số 120 tựa sách đã viết, gồm nhiều lãnh vực: Văn học, triết học, ngôn ngữ học, sử học, tiểu luận, phê bình, học làm người... đã khiến mọi người phải cúi đầu ngưỡng phục. Có thể khẳng định: những công trình của học giả Nguyễn Hiến Lê là một đóng góp lớn cho học thuật Việt Nam, khó lòng có người vượt qua được.

Trên những trang báo của mục điểm sách này, chúng tôi đã hơn một lần giới thiệu đến độc giả những công trình trước tác đó, kể cả cuốn hồi ký này.

Rất tiếc, nếu so với bản được nhà Văn Nghệ in tại hải ngoại, thì bản của nhà Văn Học đã bị cắt xén khá nhiều. Ví dụ các đoạn phê phán chủ nghĩa Cộng sản và nhà nước Việt Nam, hoặc những đoạn nhắc đến các bạn văn của tác giả.

TỪ AK. ĐẾN MAN NƯƠNG VÀ NHỮNG TIỂU LUẬN KHÁC, tập truyện và tiểu luận của Phạm Thị Hoài lần đầu tiên được chuyển ra từ trong nước và được xuất bản tại hải ngoại. Bìa Khánh Trường, phụ bản Đinh Cường. Hợp Lưu xuất bản 1993. Giá 10 Mỹ Kim.

Cách đây không lâu, trên tạp chí *Thế Kỷ 21*, nhà thơ Phạm Việt Cường, trong một một bài đọc cuốn *Mê Lộ* của Phạm Thị Hoài, đã cho rằng nữ tác giả này xứng đáng tiêu biểu cho Văn Học Việt Nam đương đại, từ văn phong, bút pháp đến tư tưởng. Lời kết luận trên từng gây nhiều... bực mình, phẫn nộ trong giới cầm bút hải ngoại.

Với tác phẩm mới TỪ AK. ĐẾN MAN NƯƠNG VÀ NHỮNG TIỂU LUẬN KHÁC, Phạm Thị Hoài còn đẩy ngòi bút và suy nghĩ của mình đi xa hơn các tác phẩm trước rất nhiều. Có thể nói đây là loại văn chương khó... "nhá", nếu chúng ta đã quen với loại văn chương "có luận đề", hay văn chương "minh họa" có đầu có đuôi, có mở có kết đang tràn ngập thị trường chữ nghĩa trong cũng như ngoài nước hiện nay.

Để có một cái nhìn khách quan và chính xác hơn, chúng tôi kính mời độc giả tìm đọc tác phẩm mới nhất này của nhà văn nữ "đương đại" trên, đã phát hành khắp nơi trên thế giới.

NGƯỜI HÁI HOA PHÙ DUNG, thơ Hoàng Phủ Ngọc tường. Bìa Tôn Thất Văn, phụ bản Đinh Cường, Trịnh Công Sơn. Trình bày Lữ Quỳnh. Nhà xuất bản Hội Nhà Văn . Không ghi giá bán.

Ở bìa sau, tác giả viết: *Một người chỉ thực là chính mình trong căn nhà của nó. Thơ cũng vậy. Thơ cần phải trở về căn-nhà-ở-đời của nó là nỗi buồn. Một quyền của thi sĩ là quyền được buồn.* Có thể xem những dòng trên là "tuyên ngôn" về thi ca của tác giả.

Và thật thế, thơ HPNT man mác buồn. Thứ buồn sâu lắng,vời vợi, dàn trải. Nó không làm chúng ta quặn thắt ruột gan, nhưng nó đọng lại, dai dẳng, ngầy ngật. Đó là một loại rượu cẩm của chữ nghĩa, vị không gắt, mà say lâu.

VIỆT NAM VÀ SIÊU CÁCH MỆNH, biên khảo của Mạc Ngọc Pha. Bìa Trần Quang Phước. Vietopia Tùng Thư xuất bản 1993. Khổ lớn. Giá 25 Mỹ Kim.

Một cuốn sách biên khảo thuộc loại... khó.

Xin mời độc giả thử lướt qua vài đoạn trong *Lời Giới Thiệu Của Nhà Xuất Bản*:

(...)

Siêu cách mệnh theo tinh thần siêu thuyết tra vấn về Cách mệnh, tìm kiếm tận gốc ý nghĩa nền tảng của Cách mệnh như căn nguyên của Cách mệnh trong thế tương quan với Sử tính và Sử mệnh, nhất là tra vấn yếu tính của Cách mệnh có cần phải bạo động không?

Cái nguồn gốc, cái căn nguyên sâu xa cùng tột ấy gọi là tính thể của Cách mệnh và tinh thể của Cách mệnh tất yếu phải gắn liền với tinh thể của chủng loại Người. Với ý nghĩa đó, Cách mệnh Dân tộc không thể tách rời Dân tộc tính, tức tách rời truyền thống Tâm linh của dân tộc.

(...)

Nội dung cuốn sách không câu nệ vào một dàn bài lôgic, tuy được chia làm 13 chương viết theo lối "phóng bút triết học", giới thiệu hàng loạt đề cương (theses) với tinh thần tổng hợp tác vận sáng tạo theo chu trình hồi tác (feed-back loop) của tư duy "phiêu bồng" (errance). Do đó, tùy theo chủ đề, mỗi chương đều nêu lên những luận cương riêng, nhưng chủ đề chỉ được hiểu trọn vẹn qua sự khai triển thêm ở các chương khác...

Được biết, Mạc Ngọc Pha nguyên là giáo sư trường Đại Học Vạn Hạnh, Sài Gòn. Hiện định cư tại tiểu bang California, Hoa Kỳ.

73 BÀI THƠ, ÁNH SÁNG PHAI DẦN, thơ Bo Carpelan, Thủy Trúc dịch và **JACQUES PRÉVERT**, Nguyễn Đăng Thường và Diễm Châu dịch. Trình Bày xuất bản 1993.

Vẫn giữ đều một nhịp phát hành đều đặn, nhà xuất bản Trình Bày lại gởi đến những người yêu thơ hai thi tập mới.

Tập thứ nhất là thơ của một thi sĩ Phần Lan, viết bằng tiếng Thụy Điển.

Bản Việt ngữ này được dịch từ bản Pháp văn của Carl Gustaf Bjurstrom và Lucie Albertini. Qua phần giới thiệu, Thủy Trúc cho biết "*Trong thế giới thơ của Carpelan, cái chết luôn luôn hiện diện. Bao quanh Carpelan không nguyên là những khuôn mặt thân yêu, những người còn sống, mà cả những người đã mất, ánh sáng và bóng tối, sự sống và cái chết. Và xem lẫn với những cảnh cùng khổ, phiền muộn, già nua... là giấc mơ và nỗi lo sợ chiến tranh và sự tàn phá của chiến tranh. Để giải thích lý do của những đề tài quen thuộc này trong thơ ông, người ta thường nhắc đến sự kiện: khi máy bay Liên Xô khởi sự những cuộc oanh tạc thành phố, Carpelan mới có mười ba tuổi. Người ta cũng cho biết thời thanh xuân của Carpelan đã bị ám ảnh nặng nề vì những câu chuyện về các trại tập trung và mối đe dọa của bom nguyên tử*".

Ngoài thơ ca, Carpelan còn là tác giả của một số tiểu thuyết và chuyện trẻ em

Tập thứ hai, thơ của Jacques Prévert, một tên tuổi có lẽ không xa lạ gì đối với người đọc Việt Nam, nhất là lứa tuổi trên bốn mươi, còn chịu nhiều ảnh hưởng sâu đậm của văn hóa Pháp.

Tất cả những bài thơ trong thi tập này đều được rút ra từ tập **Paroles,** ngoại trừ một số bài không thể dịch được vì theo dịch giả, có nhiều chỗ "chơi chữ" quá đặc biệt hoặc có tính cách quá địa phương.

Thơ Prévert giản dị, cái giản dị của tiếng nói thường ngày được đem vào thơ, cái giản dị của những cảm nghĩ sâu sắc còn lại sau khi lời nói đã bay đi. Thơ Prévert tình cảm, vì tình yêu là một động lực mãnh liệt trong thơ ông và hơn nữa, tình cảm ở đây đã đồng nghĩa với lòng yêu thương tha thiết đối với đồng loại, chống chiến tranh, chống thỏa hiệp, chống bất công, bóc lột và áp bức... Thơ Prévert còn là của trẻ thơ, chim chóc và cỏ hoa... Có lẽ bởi vậy, người ta từng được biết trong chiến tranh Việt Nam, Prévert đã đứng về phía nhân dân VN chống lại những âm mưu của thực dân và đế quốc.

Qua khả năng dịch thuật tuyệt vời của ba nhà thơ Thủy Trúc, Nguyễn Đăng Thường và Diễm Châu, chúng ta được dịp thưởng thức những tiếng thơ lừng lẫy kia bằng chính ngôn ngữ mẹ đẻ của mình

GIẤC MƠ, trường thiên tiểu thuyết, tập 3 của Nguyên Sa. Đời xuất bản. Bìa Nguyễn Đồng, Nguyễn Thị Hợp. Giá 12 Mỹ Kim.

Sách dày gần 300 trang. Vẫn hình thức cũ, chỉ thay đổi màu sắc, và vẫn những lời giới thiệu rất nhiệt thành in ở bìa sau của Mai Thảo, Nguyễn Xuân Hoàng, Trần Dạ Từ, Du Tử Lê, Kiều Chinh, Nguyễn Mạnh Trinh.

Cùng với Mai Thảo, Nguyên Sa là hai trong vài hiện tượng đặc biệt của văn học Việt Nam: bất chấp tuổi tác, cả hai đều chứng tỏ một tấm lòng thủy chung cũng như khả năng làm việc bền bỉ trong lãnh vực chữ nghĩa. Đều đặn, chỉ cách nhau một khoảng thời gian ngắn, người ta thấy nhà xuất bản Đời do Nguyên Sa chủ trương liên tiếp trình làng nhiều tác phẩm. Trong số các tác phẩm này, *Giấc Mơ* tập một, tập hai, và bây giờ, tập ba gối đầu nhau ra đời.

Đây là bộ trường thiên tiểu thuyết, nếu chỉ kể riêng về mặt sự kiện, đã thấy ngồn ngộn hàng núi. Phải có một trí tưởng tượng phong phú, một kiến thức tổng quát giàu có và một cái nhìn thông minh, đầy chất châm biếm, tác giả mới có thể biến mọi thứ quặng mỏ thô nhám của cuộc đời thành một tác phẩm lôi cuốn, hấp dẫn như vậy.

VIỆT NAM KHỦNG HOẢNG VÀ LỐI RA, tập tiểu luận của Nguyễn Kiến Giang. Bìa Khánh Trường. Nhà xuất bản Trăm Hoa 1993. Giá 10 Mỹ Kim.

Tác phẩm được chuyển ra ngoài dưới dạng bản thảo và đã được thực hiện trong một thời gian kỷ lục: 20 ngày kể từ khâu đánh máy đến in và phát hành.

Giới thiệu về tác giả, tạp chí *Trăm Con* viết: *Nguyễn Kiến Giang là tên thật của một cựu cán bộ cộng sản cao cấp được biết nhiều hơn dưới bút hiệu Lương Dân hay Lê Diên qua những bài viết trong thời gian Đảng Cộng Sản VN phát động phong trào đổi mới tư duy (1986-1990). Sinh tại Quảng Bình năm 1931, ông gia nhập kháng chiến từ lúc mới 14 tuổi (1945), cộng tác với nhà xuất bản Sự Thật 6 năm (1956-1961) và được cử đi học các lớp lý luận cao cấp tại trường Đảng thuộc Ủy Ban Trung Ương Đảng CS Liên Xô (1964-1967). Vì những quan điểm cấp tiến và thái độ quyết liệt sửa sai đảng, ông bị đưa đi "công tác thực tế" ở Quảng Bình và Thái Bình 3 năm, và sau đó bị giam giữ trong vụ "xét lại chống đảng" (1967-1973). Sau khi ra tù, ông bị quản chế tại Vĩnh Phú, cho đến sau 1975. Từ tháng 9,1976, ông được trở về Hà Nội và từ đó làm nghề dịch và viết sách báo. Ông là tác giả của nhiều sách nghiên cứu lý luận có giá trị mà cuốn gần nhất là "Mười Lăm Năm Ấy 1975-1990" xuất bản vào năm 1990.*

...

Vẫn còn ôm ấp những lý tưởng cao đẹp của Marx và Engels và với một tấm lòng yêu nước không suy suyển, ông đã phân tích và phê phán xã hội chủ nghĩa thông qua cuộc khủng hoảng của nó trên đất nước ta và từ đó đi tìm một lối ra cho dân tộc bằng qui luật hiện thực của thời đại hôm nay.

Dù hữu hay tả, nếu còn quan tâm đến tình hình và tương lai Việt Nam, rất nên tìm đọc cuốn sách này.

SHAKESPEARE, Cuộc Đời Và Tác Phẩm, Đỗ Khánh Hoan biên soạn, Đỗ Hạnh Quân trình bày bìa. Nắng Mới xuất bản 1992. Giá 25 Mỹ Kim.

William Shakespeare, thi sĩ, kịch tác gia, người Anh, sống vào giai đoạn cuối của phong trào Phục Hưng Văn Nghệ ở Châu âu. Ông mất năm 52 tuổi, để lại một gia tài đồ sộ những trước tác bất hủ.

Độc giả đã biết Đỗ Khánh Hoan như một dịch giả nổi tiếng từ trước 1975 tại miền Nam VN, nay, với công trình biên soạn này, ông lại chứng tỏ một cung cách làm việc nghiên cẩn, tận tụy và uyên bác. HL trân trọng giới thiệu đến độc giả *Shakespeare, Cuộc Đời Và Tác Phẩm*, một tác phẩm giá trị viết về một tài năng lớn của nhân loại.

NGUYỄN THỊ GIÁNG CHÂU



với văn hữu và độc giả

Anh Trần L. Vũ (Cali): Đã nhận được cả thư lẫn bài. Cảm ơn tình cảm của anh dành cho HL. Rất tiếc, mọi chuyện liên quan đến ba nhân vật anh đề cập đến, từ lâu, đã không còn là mối bận tâm của HL. Nói cách khác, HL đã và đang cố gắng hết mình để, may ra, đóng góp được một chút gì đó cho văn học nghệ thuật Việt Nam. Còn chuyện phải trái đúng sai thì xin nhường cho độc giả thẩm định, đánh giá, chúng tôi đã viết trên một số báo: HL tự tách mình ra khỏi những tranh chấp, đôi co vô bổ đó . Tuy nhiên, nếu anh muốn, chúng tôi sẽ chuyển những bài viết này đến các "đương sự" liên hệ. Rất mong anh tiếp tục ủng hộ HL. Kính.

BS Huỳnh Mạnh Tiên (Pháp): Lẽ ra đã có thư riêng, nhưng rất mong BS cảm thông, tôi bận quá, bận lắm. Hầu như không còn thì giờ để... nhậu, nên mấy lời khuyên "đáng giá ngàn vàng" của BS coi như tôi đã thực thi nghiêm túc: mỗi tháng thay vì đều đặn... ba mươi ngày đụng đến "nó", tôi đã tự nguyện rút xuống chỉ còn... mười lăm ngày. Một tiến bộ vượt "chỉ tiêu", đáng... làm gương cho giới chè chén, phải không BS? Bài thơ "cảm tác" từ cái truyện ngắn ấy vui lắm, tôi sẽ giữ riêng làm kỷ niệm. Trong số này đã đi vài bài của BS. Thân kính.

Hoàng Trân (Đức): Chúng tôi không xem đó là "gánh nặng", mà xem là một "nghĩa vụ". Làm báo, đối với chúng tôi, chả phải để ra tiền hầu giải quyết sinh kế. Tất cả mọi anh em chủ trương đều tự nguyện "cơm nhà ngà voi", với ước mong, trong giới hạn khiêm nhường, "làm được một cái gì đó". Các anh chị, theo suy nghĩ của chúng tôi, là những hạt nhân tốt cho tương lai Việt Nam mai hậu. Đã từng sinh trưởng, lớn lên trong chế độ, các anh chị hiểu hơn ai hết muốn cho chế độ đó sớm đổi thay, không phải chỉ cứ ngồi trong các pháo đài an toàn bên ngoài quốc gia mà ngoạc mồm hoan hô đả đảo, chẳng những rất "hề", còn "tàn nhẫn" nữa. Các anh chị rồi sẽ trở lại quê hương khi việc học hành hoàn tất, chúng tôi biết, với kiến thức chuyên môn, cộng với tinh thần tự do, dân chủ được hấp thụ tại các quốc gia phương Tây, các anh chị sẽ phục vụ đất nước một cách hiệu quả hơn. Là những người, đa số, từng "đứng bên này" chiến tuyến, chúng tôi tất không có được những thuận lợi như các anh chị. Vả, khả năng của chúng tôi chỉ thu gọn trong lãnh

vực văn chương, nghệ thuật, lại không có bất cứ một tham vọng quyền lực nào, cho nên đóng góp của chúng tôi, nếu có, cũng chỉ giới hạn trong chừng mực ấy. Rất mong, qua HL, các anh chị sẽ có thêm một lượng thông tin khách quan, hầu tích lũy thêm cho mình những tư tưởng cởi mở, xây dựng, vốn sẽ vô cùng cần thiết. Thân mến.

Anh Trần Văn Bé (Houston): Hợp Lưu vẫn phát hành bên ấy đấy chứ, sao anh "chẳng bao giờ thấy?". Vâng, sẽ gởi những số báo cũ (không đầy đủ - số 1, 3 và 4 đã hết) như anh muốn. Thường, ở các quốc gia Úc châu, Á châu, kể cả Âu châu độc giả dài hạn cũng khá, nhưng nếu vị nào mua first class thì chúng tôi đều phải... bù lỗ. Giá cước từ Mỹ qua Úc và Á châu - first class - những $7.00 một số, trong khi giá bán chỉ $6.00. Tất nhiên chúng tôi có tính thêm tiền cước, nhưng chỉ in ít gọi là, cao quá độc giả không kham nổi. Thôi thì còn "gồng" được đến đâu hay đến đó. Như đã nói với ông Hoàng Trân bên trên, chúng tôi làm báo không cốt lấy lời, chỉ mong sao báo đến tay độc giả càng nhiều càng tốt. Cũng xin "thật thà khai báo" để ông rõ: với mãi lực trên thị trường cộng với số lượng độc giả dài hạn hiện nay, trên nguyên tắc, HL huề vốn, nếu tòa soạn không phải "chở miễn phí" thêm trên ba trăm độc giả nghèo khác ở Đông Âu, Việt Nam. Con số này, mừng thay mà cũng... đáng sợ thay, mỗi lúc mỗi tăng lên đều đều! Thân kính.

Một nhón sinh viên ở Golden West College (Cali): Sẽ ghi nhận đề nghị của các em. Thật ra, Hợp Lưu không "cao" quá so với trình độ người đọc đâu. Tòa soạn cố gắng dung hòa bài vở để phục vụ được nhiều đối tượng độc giả. Với độc giả chỉ thích phần văn nghệ, Hợp Lưu mỗi kỳ có những tám truyện ngắn, một truyện dài cùng nhiều bài thơ. Với độc giả đứng tuổi ưa quan tâm đến vấn đề lý luận, Hợp Lưu cũng có cả một phần lý luận khá nghiêm chỉnh. Ngoài ra, để bảo tồn và xiển dương những nhân tài, những thành tựu tốt của văn học nghệ thuật Việt Nam, Hợp Lưu đã, đang và sẽ thực hiện các số báo có chủ đề. Dù như thế, trong tình trạng neo người và thiếu thốn tài liệu, chúng tôi đã hết sức khó khăn nếu muốn hoàn tất những số báo này một cách hoàn chỉnh như mong muốn. Các em đều là những người mới qua chỉ trên một năm nay, vẫn còn gắn bó với tiếng mẹ đẻ, hy vọng các em tiếp tục nuôi dưỡng sự gắn bó này, mãi mãi. Hãy thử tưởng tượng trên quê người hoàn toàn vắng bóng những tờ báo Việt ngữ. Buồn biết mấy. Phải không? Thân mến.

Em Hoàng Đình An (San Jose): Có, chúng tôi có nghe nhiều anh em hiện đang sống ở vùng đó nói lại. Nhưng "cơn sốt vỡ da" này sớm muộn chúng ta cũng phải đối diện thôi. Thà sớm, cho xong, còn hơn kéo dài lê thê mãi. Chán lắm. Thân mến.

Anh Trần Ngoạn (Boston): Sắp tới, chúng tôi sẽ tổ chức một cuộc "thăm dò" để theo đó điều chỉnh thật chính xác hướng đi của Hợp Lưu theo đánh giá chung của độc giả, về nhiều lãnh vực: văn học, phê bình, lý luận... Ý kiến

của anh hoàn toàn hợp với chủ trương của chúng tôi. Cảm ơn nhiều. Thân mến.

Anh Hoàng Xuân Định (Úc châu): Cuốn sách đó nhà Trăm Hoa vừa phát hành. Là một tập hợp nhiều bài viết của giáo sư Trần Quốc Vượng. Theo đánh giá chung của những anh chị làm công tác lý luận tại hải ngoại: đó là một cuốn sách hay, rất nên đọc. Nhiều phát kiến rất... động trời. Nếu anh muốn mua xin liên lạc với nhà Trăm Hoa: P.O.Box 4692, Garden Grove, CA 92642. USA . Thân mến.

Anh Ngô Văn Tao (Canada), Sĩ Liêm (Pháp): Bài của các anh đã đánh máy, nhưng đọc báo đồng nghiệp, lại thấy "nó" đã xuất hiện rồi, thành ra thành đành hủy! Khổ lắm, HL vốn chẳng giàu có gì để thuê người đáng máy, các anh em tòa soạn phải chia nhau "đả" đến mờ người, hũy đi như thế thật rất khổ tâm, nhưng chẳng có cách nào khác hơn, bởi đã hơn một lần tòa soạn bị độc giả than phiền về chuyện một bài đăng trên nhiều báo. Tiện đây xin nhắc chung quí văn hữu và độc giả thêm một lần nữa (lần thứ 3): Bài đã gởi cho HL đừng gởi cho báo khác. Thân mến.

Với một số anh chị văn nghệ sĩ trong nước: Có lẽ do "con rùa bưu điện", các tấm thiệp chúc tết của các anh chị chỉ mới "bò" tới tòa soạn thời gian gần đây. Chân thành cảm ơn các anh chị, và chúc anh chị những lời chúc tốt đẹp y chang anh chị đã chúc Hợp Lưu. Thân mến.

Hợp Lưu



PHIẾU MUA BÁO DÀI HẠN

(*Tất cả xin ghi rõ bằng chữ in*)

Tôi tên ______________________________

Địa chỉ: ______________________________

____

____

____

Giá tiền:

* Trong nội địa Hoa Kỳ và Canada:

Hạng tư: $18.00 ☐ (1/2 năm) - $36.00 ☐ (1 năm)

Hạng nhất: $24.00 ☐ (1/2) năm) - $48.00 ☐ (1 năm)

* Âu châu, Úc châu, Á Châu:

Đường thủy: $24.00 ☐ (1/2 năm) - $48.00 ☐ (1 năm)

Hàng không: $34.00 ☐ (1/2) - $60.00 ☐ (1 năm)

Xin gởi bằng Mỹ kim, ngoài Hoa Kỳ bằng internatinal money order hoặc bưu phiếu, đề:



TẬP SAN VĂN HỌC NGHỆ THUẬT BIÊN KHẢO

P.O.Box 277, Garden Grove, CA 92642, USA



TẬP SAN VĂN HỌC NGHỆ THUẬT BIÊN KHẢO

GIÁ BIỂU QUẢNG CÁO

Trang bìa sau (4 màu) __________ US$400.00

Trang bìa trong (mặt sau) __________ $200.00

Nguyên trang trong __________ $150.00

Nửa trang trong __________ $80.00



HỢP LƯU FOUNDATION

PROGRESS THROUGH CULTURAL EXCHANGE

P.O.Box 277, Garden Grove, CA 92642. USA
Tel: (714) 537-2468

Tôi tên: ____

Địa chỉ: ____

____

____

Điện thoại: ____

Nhận bảo trợ cho em: _________________________________

Địa chỉ: ____

____

____

Hiện đang theo học lớp_____tại trường ______________________

một số tiền là US$50.00 cho niên khóa ____________________

HOP LUU FOUNDATION chịu trách nhiệm chuyển số tiền này.

Người bảo trợ



HỒNG LĨNH
9601 Bolsa Ave. Westminster, Ca 92642. Usa
Tel: (714) 531-7223 Fax: (714) 531-1107

Bố Cục Bốn Mảnh, *sơn dầu* Khánh Trường

HL 10
Giá: Sáu Mỹ Kim